Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 109 | Ottobre 2022 | ISSN 2431 - 6739

"All'arrembaggio" (2022) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Jean-Luc Godard
Tra i più grandi del '900
Visionario e provocatorio
Maestro assoluto
Ci hai sempre affascinato. Difficile dimenticarti nelle nostre visioni
(13 settembre 2022)
DdC

Jean-Luc Godard, il cinema pensato sempre da un altro luogo

Àngel Quintana

Nel martedì del 13 settembre, Jean Luc Godard ha chiesto aiuto per poter morire. Aveva 91 anni e non aveva davvero più voglia di continuare a invecchiare. Lo ha ripetuto negli ultimi anni in diversi incontri. *"Non sono più dove credo di essere"*, lo ha scritto nel 2014 a Thierry Frémeaux, direttore del Festival di Cannes, spiegando il suo rifiuto di partecipare al concorso in cui gareggiava col suo film, *Adieu au langage (Addio al linguaggio)*. Nell'altro suo film *Notre musique* (2004), un'attrice legge un brano del libro *Mythe de Sisyphe* di Albert Camus in cui afferma: *"L'unico problema filosofico serio è il suicidio"*. Dall'inizio degli anni Ottanta Godard vive a Rolle (Svizzera) con la sua compagna Anne Marie Melville. Come riportato nella sua autobiografia *JLG/JLG* (1995), la sua vita si svolge tranquilla, passeggiando insieme vicino al lago Leman dove Godard si rifugia in una sorta di *caverna platonica* attorniata da ogni tipo di apparecchiature video e, successivamente, da dispositivi digitali. Negli ultimi anni si era liberato da tutte queste apparecchiature, aveva interrotto i rapporti con tutti quelli che gli erano vicini tranne un piccolo gruppo di amici che lo hanno aiutato a montare le immagini de *Le livre d'image* (2018). Non ha fatto apparizioni pubbliche se non all'incontro a Losanna della International Federation of Film Archives (FIAF), la Federazione internazionale degli Archivi Filmografici. Aveva uno strano e complicato rapporto con la politica contemporanea ed era profondamente turbato dalla tristezza che l'attuale crisi produceva. *"Tutto finisce con i latrati di un cane e il pianto di un bebé"*, ebbe a dire nel finale di *Adieu au langage*. Come hanno asserito chi gli è stato vicino fino alla fine, la sua morte non è stata causata da malattia, né la disperazione lo ha spinto a porre conclusione alla sua esistenza, egli ha semplicemente chiesto di voler morire perché stanco di vivere. La malinconia è stata la prigione dei suoi ultimi anni e in questa costrizione emotiva ha visto come il suo invecchiare lo separasse dalla realtà e lo facesse precipitare in una decadenza che non poteva sopportare.

"Adieu au langage" (2014)

Se vogliamo provare a definire cosa sia stato Jean Luc Godard per il cinema, dobbiamo partire dall'idea che non c'è mai stato nessuno come Godard. Forse ci sono stati registi che sono apparsi più perfetti di lui, che hanno affascinato e commosso di più il pubblico, e ancora altri autori che hanno trovato semplicemente modo di collocarsi nell'ambito della Storia stessa del cinema. Il grande merito di Godard sta nel fatto che il suo lavoro è un caso unico all'interno dell'intera storia del cinema. Nessuno come lui ha saputo lavorare con lucidità e perseveranza dentro i limiti dell'immagine cinematografica stessa, al punto da reinventare tutto, mettere in discussione tutto quanto e dimostrare che il cinema nella sua interezza poteva diventare altro da sé. Godard è stato un regista socratico che usava la maieutica per ripensare le cose e questa attitudine lo ha portato ad essere uno dei migliori e più incompresi cineasti della Storia del cinema. Godard ha avuto fedeli devoti, ammiratori, dissidenti e nemici. Come Socrate, molti sofisti dell'immagine lo odiavano perché ogni ripresa dei suoi film aveva la forza di far invecchiare tutto il cinema che gli girava intorno.

Godard vedeva il cinema al pari di una macchina pensante. Nel discorso pronunciato in occasione del suo conferimento a Doctor Honoris Causa dall'Università di Francoforte, lui ebbe modo di chiarire criticamente questa sua visione: *"In un primo momento si credeva che il cinema si sarebbe imposto come nuovo strumento di conoscenza, ma poi gli è stato impedito di svilupparsi in questo ruolo"*. L'immagine poteva creare bellezza ma era per lui anche il punto di partenza per una riflessione teorica che faceva riferimento alla sua essenza. L'estetica per Godard è sempre stata inseparabile dall'etica. Ogni carrellata è sempre stata un punto di vista morale.

All'inizio del suo impegno, come insegnamento teorico ha avuto in particolare due riferimenti fondamentali. Il primo, quello del critico André Bazin, padre spirituale dei *Cahiers du cinéma*, che gli ha insegnato a vedere come il cinema possa affrontare la complessità della realtà e come l'ontologia dell'immagine cinematografica possa essere contenuta nella capacità riproduttiva della macchina da presa, con la sua capacità di catturare attimi del tempo e filmare la morte nell'atto stesso in cui questa può contenere altri differenti significati. Su un altro piano puramente teorico, si può certamente aggiungere la forte influenza avuta nei suoi confronti da parte del teatro di Bertolt Brecht, che lo ha sollecitato a convertire le immagini filmiche in uno spazio di autoriflessione, dove l'inverosimile si poteva intrecciare all'azione e alla messa in scena. Il distanziamento brechtiano lo ha portato a ripensare a formule che mettessero fine al naturalismo della messa in scena per trasformare i film in favole sul presente. La combinazione tra il realismo di Bazin e il distanziamento di Brecht gli ha permesso di sperimentare alcune rotture fondamentali, come quella caratterizzata dalla discontinuità, già evidente nel suo primo film, *A bout de soufle* (1959). Le inquadrature delle immagini non cercavano i

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rispettivi contropiani, ogni inquadratura aveva una sua autonomia e una sua bellezza. Il tempo poteva dilatarsi o frammentarsi al punto da alterare la logica interna del montaggio e saltare i diversi *raccordi* che creavano l'illusione della continuità. La composizione alterava i canoni classici, privilegiando la frontalità o gli sguardi diretti verso la macchina da presa. Una tazza di caffè poteva diventare l'universo in un passaggio di *Deux ou trois chooses que je sais d'elle* (1967) e il corpo nudo di una donna filmata in uno stato di estasi poteva riflettere il mistero della trascendenza e della vita in una memorabile scena di *Je vous salue Marie* (1987).

Il suono non si è mai basato sui canoni tipici del naturalismo, in molti film i dialoghi scandivano il ritmo e venivano alterati dal suono dell'ambiente, creando uno stato assolutamente differente da quello del cinema convenzionale. Godard ha anche svolto un lavoro importante incentrato sul valore delle citazioni. In tutti i suoi film i suoi personaggi introducevano nei loro dialoghi frammenti letterari, mentre il montaggio giocava con riferimenti ad altri film, opere d'arte o brani musicali. Godard ha concepito la professione del regista come quella di un collezionista di immagini e suoni realizzati da altri. L'opera maggiore della sua filmografia è la sua *Histoire(s) du cinéma* (1988 -1997), in cui ha portato all'estremo l'idea del *collage*. In quest'opera il cinema appare come un grande documento e testimone del XX secolo, ma anche come monumento artistico fondamentale per configurare il passato. *Histoire(s) du cinema* è contrassegnato dalle teorie di André Malraux di *Le musée imaginaire* e dal pensiero dello storico dell'arte Aby Warburg. Godard ha inventato nuove relazioni tra film, dipinti, immagini e suoni, trasformando il valore del saggio audiovisivo e aprendo porte a una nuova poetica capace di ripensare le immagini e la funzione che esse hanno avuto nel corso della Storia. Godard non è stato solo un grande creatore che ha voluto confrontarsi con tutto ciò che altri credevano fosse il cinema, ma è stato anche un poeta visionario capace di cogliere il senso del suo tempo dandogli una forma audiovisiva originale.

"Je vous salue, Marie" (1987)

Negli anni Sessanta Jean-Luc Godard ha descritto il nichilismo di ciò che restava dell'esistenzialismo postbellico e i conflitti generati dalla guerra d'Algeria. *Le petit soldat* (1960), il suo secondo lungometraggio, suscitò grandi polemiche e fu accusato dalle forze di sinistra di essere un borghese e un regista ambiguo. Più tardi Godard ha vissuto la disumanizzazione delle città periferiche, i dibattiti sul post-strutturalismo, l'impatto della filosofia del linguaggio e l'arrivo dell'estetica pop. In un film come *Vivre sa Vie* (1963) invita il filosofo Brice Parrain a spiegare ad Anna Karina la funzione della parola e della comunicazione umana. Nel 1965, in *Pierrot le fou*, trasformò il nichilismo in romanticismo, in una forma nella quale iniziava a forgiare l'utopia. Nel 1968, dopo aver filmato i Rolling Stones registrando *Sympathy for the Devil*, il suo nome si eclissò per far posto, insieme a Jean-Pierre Gorin, al gruppo *Dziga Vertov*, che provava a portare avanti una certa idea di cinema politico capace di creare dibattito e cogliere le contraddizioni rivoluzionarie dell'epoca.

"Le petit soldat" (1960)

Negli anni Settanta, Godard si interessò all'estetica della nuova tecnologia video quando si rese conto che in Francia la speranza aveva ceduto il passo alla rassegnazione. *Tout va bien* (1972), con Jane Fonda e Yves Montad, è stato il film che ha segnato la fine del suo cinema militante ma anche l'opera che ha aperto le porte allo scetticismo.

Gli anni Ottanta lasciano il posto a un regista apparentemente meno politico che cerca di plasmare il disordine di un mondo con *Sauve que peut (la vie)*. Come le tendenze del tempo, anche il regista aveva trovato il suo rifugio nell'individualismo. Cercò nuove vie di riflessione sul mistero della femminilità, incentrate sulla carnalità di Carmen e sul misticismo di María. Questo percorso lo ha portato a chiedersi come poter dare forma all'invisibile e come provare a cercare la trascendenza nella natura, partendo dal suo piccolo ambiente situato vicino al Lago Leman in Svizzera.

Negli anni '90, Godard si interessò alla Storia e cercò nella genealogia del passato un modo per comprendere meglio il suo presente. In questi anni riflette anche sulla guerra di Sarajevo o sulla caduta del muro di Berlino.

Al termine della sua filmografia, in *Le livre d'image*, si propone di ripensare al XXI secolo e affronta quel che lui definisce "la regione centrale": i paesi arabi. Mentre esplora il presente, il suo discorso diventa più intimo. Affermava che si stava vivendo in un tempo di tristezze, di impotenza e contraddizioni. Aggiungeva che il tempo della redenzione era troppo lontano per lui e che, invece, era il tempo della morte che si stava avvicinando.

Godard è giunto alla morte il giorno prima che le sue ultime immagini, le lettere che ha scambiato con il regista iraniano Ebrahim Golestan, arrivassero nei cinema di Parigi. Il suo ultimo testamento si chiama *À vendredi, Robinson*, è firmato da una donna, Mitra Farahani.

Àngel Quintana

** traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

"Le livre d'image" (2018) di Jean-Luc Godard, il suo ultimo film

Ma quale Vangelo secondo san Jean-Luc?

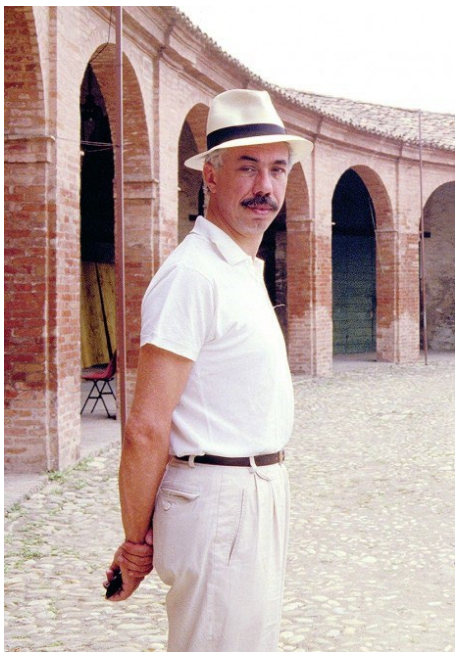
Alla cara, indimenticata memoria di Alberto Farassino

Nuccio Lodato

Mia prima reazione istintiva alla notizia della morte di Godard, curiosamente, l'estrarre dallo scaffale (sempre meno frequentato) e infilare nel lettore (del pari poco utilizzato) il vecchio dvd Hobby & Work 2010 – "rarissimo, da collezionare" garantiva la cover…- contenente i "due rarissimi [di nuovo!] cortometraggi" *Les mistons* (1957) e *Une histoire d'eau* (1958) da lui diretto a quattro mani con Truffaut, rivedendo solo quest'ultimo.

Una risposta irrazionale: dei ben oltre sessanta titoli congedati dal maestro franco-svizzero in altrettanti e più anni di attività, andare a ripescarne addirittura dalla notte dei tempi il terzo corto, emblema della remota quanto effimera intesa dei Dioscuri partorienti l'incipiente *nouvelle vague*, parrebbe rivelare una generale nostalgia di fondo per il cinema di allora rispetto a quello di oggi. Temo sia proprio così.

Non voglio nascondermi dietro un dito. Ho avuto la fortuna inestimabile di fruire della vicinanza, dell'amicizia e soprattutto del magistero di Alberto Farassino (pure da me reputato, ovviamente, il numero uno critico della nostra generazione). Col vantaggio, anche per ragioni anagrafiche, di aver potuto seguire a tempo reale il suo lavoro godardiano dal primissimo "Castoro" fiorentino di quasi mezzo secolo fa, con le reiterate, arricchitissime quanto puntuali ulteriori edizioni milanesi successive. Che ne aggiornavano via via al millimetro il profilo, anche in grazia della privilegiata intesa personale intervenuta nel frattempo con lo scorbutico cineasta. Ho avuto poi addirittura il malinconico dono estremo



Alberto Farassino (1944 – 2003)

di ascoltarne dal vivo in aula (quale suo neoassistente, mai più immaginante il tragico privilegio di succedergli indegnamente, in via provvisoria, pochi mesi dopo su quella stessa cattedra!) le lezioni godardiane in quello che sarebbe stato purtroppo il suo estremo corso per l'ateneo pavese: anno accademico 2002-03. Con tutto questo irraggiungibile iter (in fondo paragonabile a quello degli apostoli: tre anni di catechismo impartito da Gesù Cristo in persona, ma con relativamente limitato profitto!) e con l'inimitabile fatica di Alberto per illustrare quanto l'itinerario godardiano fosse in ultima analisi consistito in un'irrefrenabile progressione perennemente in avanti, devo confessare di essere "rimasto indietro", da perfetto alunno zuccone. La sua personale esperienza conoscitiva si troncò purtroppo all'epoca di *Éloge de l'amour*: non ricordo se avesse fatto in tempo a vedere *Dans le noir du temps* di *Ten Minutes Older* -quasi tristemente emblematico anticipatore di una fine…- né ho i testi sottomano per verificarlo. Ma è estremamente significativo quanto Farassino aveva scritto di quell'ultimo film, opportunamente fissato anche da Morandini nel suo *Dizionario* Zanichelli [a proposito di Dizionari: l'eccellentissimo Mereghetti 2021 manca ancora di due voci godardiane, una iniziale l'altra quasi finale, *Le petit soldat* e appunto Éloge: si confida nella prossima edizione…]. <E' soprattutto nella prima parte del film, quella in bianco e nero, che Godard riscopre quel filmare "le cose che sono lì" con cui aveva iniziato a fare cinema quasi mezzo secolo prima. Un bellissimo finale di un bellissimo film. All'inizio del nuovo secolo e del nuovo millennio, Godard c'è>. Il richiamo rosselliniano al fatto che, se le cose "sono lì" non ci sia bisogno di inventarle è centrale e supremo, riconduce all'indietro, a quell'originaria riscoperta godardiana del filmare che il critico individua appropriatissimamente. E allora trovo il coraggio di dirlo: per me il Godard massimo resta a tutt'oggi quello che spaziò da *A bout de souffle* a *Pierrot le fou*, 1960-65. Con vertici proprio in questi due film e al centro quel capolavoro assoluto, davvero rivoluzionario che è *Vivre sa vie* (sono restìo a citare i titoli originali di cose uscite in Italia, ma quando ci vuole ci vuole). Sarà anche vero che la Nanà Klein-Frankenheim di Anna Karina sua protagonista <è un Michel Poiccard in gonnella>, come ebbe a scrivere ineffabilmente all'epoca l'altro grande A.F. della nostra critica, Adelio Ferrero: ma nel film-saggio sulla filosofia della prostituzione c'è davvero *in nuce* vasta parte dello sviluppo alluvionale e allora impronosticabile del Godard futuro. Anche se dubito che quel nitore post-dreyeriano l'abbia mai più saputo raggiungere o eguagliare. Ma porta pazienza, Alberto carissimo: se potessimo ancora parlarne, saresti certamente in grado di indurmi finalmente a scrivere, almeno in morte di JLG, cose nuove e diverse…

Negli anni d'oro della nostra cinefilìa universitaria genovese, che coincidevano col lustro appena successivo della progressione godardiana, quella che congiunge *Due o tre cose che so di lei* a *Vento dell'Est*, passando attraverso *Cinese*, *Week-end* e *Gaia scienza*, la strada intrapresa, nella sua forse inevitabile e comunque sacrosanta e al passo col momento politicizzazione progressiva, ci piaceva meno, senza riuscire in fondo, e almeno allora, neppure a spiegarcene chiaramente il perché. Ci pareva forse un po' troppo debordante l'inusitata -per l'epoca, almeno- incontenibile propulsione autopromozionale di Godard. Ci aveva deliziati una vignetta in due tempi -se la memoria non inganna, di Giancarlo Buonfino- apparsa in "Ombre Rosse". Il primo quadro mostrava la rissa di una piccola folla che si accapigliava.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"Godard è un genio!", "Godard è un impostore!", "Godard è un mito!", "Godard è un pallone gonfiato!", fumettavano su per giù, dandosele di santa ragione, gli opposti rissanti (nel farsi vedere reciprocamente le stelle allora ancora in auge nella convenzione grafica). Ma il secondo rivelava come quella scena fosse stata in realtà l'oggetto simulato di ripresa da un set cinematografico, ed eccone comparire il regista con occhiali neri e megafono -sul retroschienale della sua sedia pieghevole, a scanso di malintesi, era scritto a caratteri cubitali Godard...- intimante urlando: <Ripetere daccapo, e con maggior convinzione!>. Sull'onda dell'entusiasmo irridente, ne avevamo concepito a nostra volta un'analoga, anche sull'onda di una piccola monografia assai azzeccata di Morandini sull'allora arcidiscusso autore del recentissimo *Fuoco fatuo*. La scena era quella di una riunione incipiente dei cineasti *nouvelle vague*, cui l'egocentrico regista-bersaglio giungeva in ritardo. Giornalista al microfono sulla soglia: <Come sta, Godard?>. Lui, senza degnarlo di un'occhiata o tanto meno di una risposta diretta, controllava il gruppo dei colleghi presenti in attesa mormorando tra i denti: <Non c'è Mal(le)>. [Questa la nostra... forza all'epoca: e ora si avrebbe la faccia tosta e la pretesa di abbozzare bilanci godardiani!].

Tornando a riflettere seriamente, peraltro, una spiegazione la si trova: non eravamo particolarmente teneri verso "il pubblico", ma ci doleva che JLG si avviasse progressivamente ad accantonarlo, se non ad abbandonarlo (il che è poi, in generale, l'ancipite tragedia virtuale delle arti visive contemporanee...). In quegli anni, sull'onda della lezione dei "Cahiers" importata in Italia anche dall'Aprà di "Filmcritica" e poi di "Cinema & Film", si era impegnatissimi a riscoprire e imporre la centralità rivalutata del cinema americano classico: Ford e Hawks, Hitchcock e Walsh *in primis* sulla cresta dell'onda. In fondo era merito-colpa proprio di Truffaut, Godard, "Schérer" e Chabrol "giovani turchi" critici di quindici anni prima. Vedere Godard, a differenza degli altri tre, di film in film allontanarsi verso un coté politico-intellettualistico (o che tale ci pareva...). Direzione totalmente opposta a quella della chiarezza della mdp ad altezza d'occhio umano e della regìa invisibile che facevano a nostro avviso allora, della Hollywood nella quale l'autorialità nascosta si imponeva decifrabile, facendosi beffe delle serialità produttiva dell'industria-sistema, un vertice insuperato e forse insuperabile, neorealismo italiano permettendo. Ma c'erano altre suggestioni, di diverso segno ma analoga potenza influenzante. Negli anni della mia peraltro effimera militanza in "Filmcritica" (più o meno coincidenti col medesimo periodo) aveva forte voce in capitolo dell'ambito della rivista -anche in ragione delle aspirazioni universitario-palermitane del fondatore/direttore, il compianto Edoardo Bruno- il professor Armando Plebe. Il quale aveva tra l'altro concepito e propiziato un convegno e un numero speciale sul tema della "Popolarità del film", in chiave decisamente anti-avanguardistica e anti-intellettualistica. Era il periodo dell'assalto concentrico al "Gruppo 63": la reazionarietà della posizione appariva evidente (da lì a pochi anni il filosofo alessandrino, già marxista, l'avremmo ritrovato senatore MSI: colpa dello choc baronale '68?). Ma quando Plebe sentenziava, dando addosso a Sanguineti: <Trovo assai arduo riuscire a convincere un normale lettore di buon senso che *Capriccio italiano* sia un romanzo avvincente> è difficile negare che -certo troppo facilmente...- ai nostri occhi ci prendesse. E questo nonostante fosse il momento in cui cominciava ad andare forte l'interesse per un New American Cinema finalmente visibile con Mekas in giro per l'Italia, mentre emetteva i primi vagiti la poi troppo effimera Cooperativa Cinema Indipendente, concepita a sua immagine e somiglianza. Anche la svolta filomaoista del "Cahiers" faceva rimpiangere amaramente -senza ci fosse necessariamente un ripudio politico della posizione in sé...- gli anni di Bazin e dei futuri registi N.V.

Certo, oggi non reggerebbe più -anzi sarebbe stupido- un partito preso: senza aver mai condiviso la venerazione acritica di un Bernardo Bertolucci (perpetuata col riportare pari pari *Bande à part* in *The Dreamers)* non sfugge l'importanza innovativa e la radicalità spiazzante e carica di futuro di una serie di esperienze. Quando capita di rivedere *Histoire(s) du cinéma*, l'ammirazione e il godimento sono pieni e assoluti, e non solo in quel caso: ci sono pagine di *Passion*, o di *Nouvelle vague*, o tanto più, ad esempio, lo stesso *Allemagne année 90 neuf zéro* -ma non soltanto- che non possono lasciare insensibili. E sull'evoluzione -o involuzione- tecnologica del mezzo "san Jean-Luc" aveva presso che divinato tutto: persino il digitale prima del tempo, se non addirittura i tragici riflessi della pandemia sul pubblico filmico: ben prima il morbo infuriasse, riportando la visione, via piattaforme e *streaming*, all'individualismo solipsistico dei primordi. E se il discorso potesse, in altra sede, essere degnamente ampliato, certo la grandezza unica di Godard ne uscirebbe ribadita ed estesa in misura corrispondente. Senza peraltro nutrire nostalgie per gli anni deliberatamente anonimi del Gruppo Dziga Vertov o della lotta di classe proposta in una chiave ideologica e stilistica, comunque la si pensi, oggi obiettivamente datata. Ma è l'inevitabile dazio, inizialmente a cavallo fra i Sessanta e i Settanta, pagato in parallelo, anche da noi, da un Bellocchio. Se oggi rivedessimo, uno via l'altro, gli ultimi due episodi consecutivi del collettaneo *Amore e rabbia* (dopo quelli di Lizzani, Bertolucci e Pasolini) con la Democrazia simboleggiata dallo splendido culo nudo di Christine Guého ne *L'amore* di Godard (che oggi dovrebbe vedersela in proposito col ciclone *me-too*...), o l'incredibile assemblea studentesca di *Discutiamo, discutiamo* di Bellocchio, avremmo l'inesorabile conferma di quanto quello spirito dei tempi si sia fatto remoto fino all'inconcepibile, un bene o un male che sia. Davvero, per l'uno come per l'altro, *Marx può aspettare*, come asseriva Camillo Bellocchio

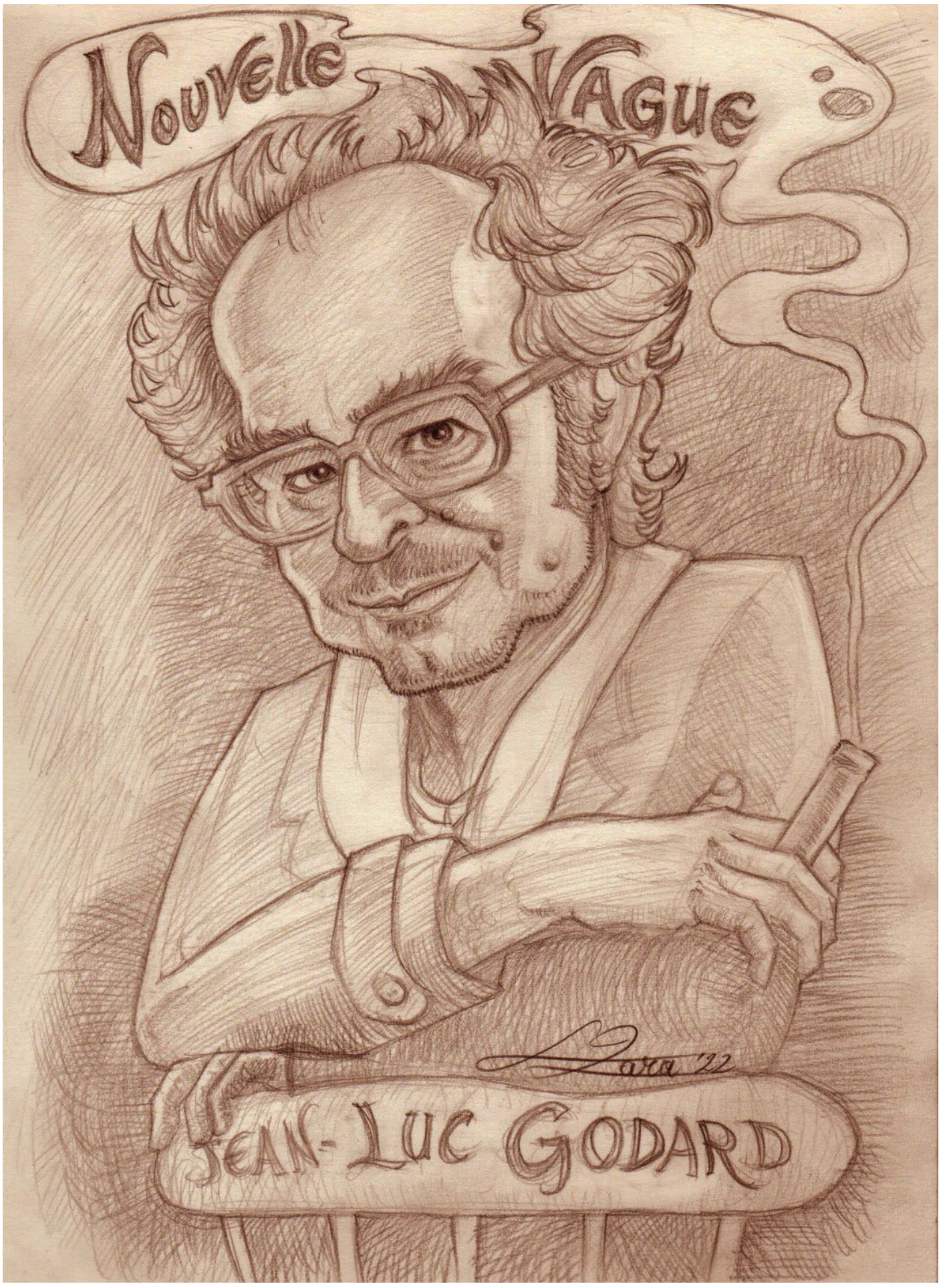
"À bout de souffle" (1960)

e assevera l'ultimo capolavoro del suo gemello. ("Il futuro non è di Godard né di Bellocchio" giurava in quegli anni un critico genovese non progressista: quando si dice saper vedere lontano...).

Del resto, Principe inarrivabile quanto deliberato dell'Antipatia, parte integrante e sostanziale del suo stesso modo di porsi nei confronti del cinema e della società, della vita e del mondo, Godard non ha tuttavia mancato di sedurmi anche per piccoli tratti inattesi. Il suo dichiarare che dalla tv e dai social non c'è proprio niente da imparare mi ha trovato concorde, e la conseguente precisazione che, se proprio gli capitava di guardare la tv, lo faceva ammutolendo l'audio (fatte le debite proporzioni, lo pratico da tempo, con le sole eccezioni di film, prosa/lirica/sinfonica e letture di testi quando càpitano) sono giunti ad esempio ad entusiasmarmi, come la tagliente forza spietata di certe sue analisi generali.

Non soltanto difficile, quindi, ma addirittura impensabile, e in ogni caso illusorio e controproducente, qualsivoglia tentativo di fissare a posteriori i lemmi di un ipotetico "Vangelo secondo san Jean-Luc", per riprendere una velenosa battutina circolante negli ambienti antigodardiani degli anni ruggenti. Lo ha felicemente sintetizzato la Levantesi sulla <Stampa>: "Solitario sperimentatore in un'alternanza di emozionanti squarci di cinema, cavalcate visionarie e labirintiche spirali intellettuali, però sempre restando individualista controcorrente, saggista immaginifico, artista libero capace di captare come pochi l'aria dei tempi". Dimostrandoci genialmente quanto sia desiderabile ma irraggiungibile, più la si intraveda, l'esaustività. Ma anche come possa accadere di ritrovarsi ad essere stato un Venerato Maestro di fatto senza eredi, almeno individuabili a prima vista.

Nuccio Lodato



“Jean-Luc Godard” Disegno a matita, grafite vari toni. (2022) di Luigi Zara

La Nouvelle Vague, l'onda che cambiò il cinema francese

Pierfranco Bianchetti

È l'estate del 1956 quando in un appartamento parigino del Quartiere latino, quello di Jacques Daniel- Valeroze, uno dei fondatori dei Cahiers du cinéma e futuro regista, un gruppo di amici decide di girare per divertimento un piccolo film in 16 mm. senza sonoro. Per la prima volta alla macchina da presa vi è François Truffaut, agguerrito critico cinematografico, mentre il ruolo di "direttore della fotografia" è svolto da Jacques Rivette. Il film sarà intitolato *La visite* e verrà montato dal documentarista Alain Resnais.

"*Poco tempo prima*- scrive Alberto Farassino in un bel articolo intitolato 'Claude, Jacques, Eric Francois, Jean-Luc e affettuosamente...' su la Repubblica del 23 ottobre 1984- *Rivette aveva già fatto l'operatore, in un altro film di pochi minuti: si intitolava Bérénice e il regista era Eric Rohmer. Quando poi sarebbe toccato a lui di fare la sua prima regia con Le coup du berger, ad aiutarlo nella sceneggiatura, per la produzione e anche mettendo a disposizione casa sua per le riprese sarebbe stato Claude Chabrol*".

È in questo clima di amicizia, di solidarietà e di fervore creativo che si sta formando una nuova corrente cinematografica molto polemica nei confronti del cinema francese accusato di essere commerciale e basato su di una rigida struttura che impedisce ai giovani cineasti di poter esordire sul grande schermo.

Il movimento trae le sue origini già nel 1947 quando Resnais e Truffaut si ritrovano nel collettivo *Travail et culture*, costituito da un gruppo di intellettuali provenienti dalla Resistenza. Nel 1948 Truffaut conosce nel Cineclub del Quartier Latino Godard, Rivette e Rohmer che il giovedì pomeriggio presenta il film in programma.

Sono anni di grandi riflessioni sulla condizione dell'industria cinematografica francese, che grazie agli interventi statali, riesce a frenare la forte concorrenza delle altre cinematografie estere presenti sul mercato. Vengono aumentati i giorni di programmazione nelle sale destinati solo ai film di produzione nazionale e contemporaneamente nasce un fondo per finanziare le opere cinematografiche realizzate in Francia.

Queste misure di contenimento, soprattutto nei confronti dell'invadente mercato filmico americano, non frenano il forte desiderio di cambiamento dei giovani "ribelli" che attraverso la scrittura, le recensioni e i saggi, si preparano a passare dietro la macchina da presa per raccontare la realtà della vita con un linguaggio originale e innovativo. Nasce la politica degli autori, una concezione rivoluzionaria del ruolo del regista, vero artefice dell'opera filmica attraverso soprattutto scelte stilistiche nell'uso della cinepresa a mano, nell'ambientazione all'aperto, con attori spesso non professionisti e con budget modesti.

La Nouvelle Vague, termine coniato dalla giornalista Françoise Giroud, prende le distanze dal "cinema de papa", quello degli Autant-Lara, Duvivier, Carné, Clouzot, accusati di aver reso convenzionale e commerciale la cinematografia francese.

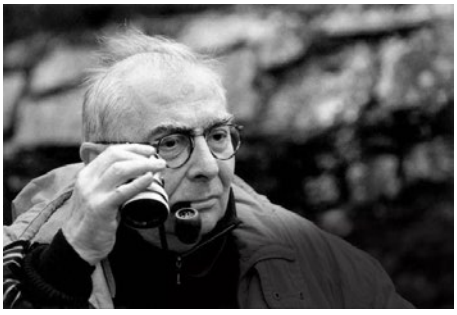
Questo fervore creativo esplode nel 1958 quando Claude Chabrol si lancia nell'avventura del suo lungometraggio *Le beau Serge*.

Claude Chabrol

Nasce nel 1930 in provincia, figlio di un farmacista. Appassionato di cinema a soli tredici anni è il factotum di una sala cinematografica. È cassiere, operatore di cabina, venditore di pop-corn nell'intervallo tra il primo e il secondo tempo e perfino addetto alle pulizie del locale.

Jean-Luc Godard

François Truffaut (1932 - 1984)


Claude Chabrol (1930 - 2010)

In rotta con il padre che sogna per lui un futuro da farmacista, parte per Parigi e ben presto diventa uno dei fedeli collaboratori di André Bazin, importante critico cinematografico francese. Inizia a scrivere per *Cahiers du cinéma*, anche lui come Truffaut ostile al cinema francese dell'epoca. La fortuna è però dalla sua parte quando una vecchia zia lo lascia erede della somma di trenta milioni di vecchi franchi che Claude utilizza per girare il suo primo film *Le beau Serge*.

Aiutato nell'impresa solo da un operatore, direttore della fotografia, da un addetto alle luci e da alcuni attori esordienti che poi diventeranno famosi come Jean-Claude Brialy, Juliette Mayniel e Gérard Blain, realizza la sua prima pellicola di cui è soggettista e sceneggiatore. *Le beau Serge* è la storia di due amici che si incontrano dopo tanto tempo. Il primo è diventato alcolizzato dopo la morte del figlio, ma è aiutato dall'altro nel superare questo drammatico momento della sua vita.

"I quattrocento colpi" (1959) di François Truffaut

È il 1958 e già sono visibili i segni di un cambiamento che sta per esplodere. Compatti e solidali tra loro François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Eric Rohmer sono pronti a porre in atto la loro rivoluzione con la cinepresa. "*Tra la primavera 1959* e l'autunno 1963- scrive Cristina Bragaglia nel libro Storia del cinema francese –Edizioni economiche Newton- *escono i film che cambieranno completamente il volto del cinema francese spazzando via quell'accademismo che lo contraddistingueva e che era l'eredità più pesante dei favolosi anni Trenta. Negli anni Cinquanta il cinema si rifugiava in storie sicure, affidandosi ad attori di nome che attraessero quanto più pubblico possibile. I registi della Nouvelle Vague, che tra i loro modelli di autore annoveravano Rossellini, volevano invece il ritorno della macchina da presa nelle strade, a confrontarsi nuovamente con la realtà, evitando il mondo artificioso degli Studi. Volevano attori nuovi, in grado di infondere una nuova autenticità nei loro personaggi. Volevano un cinema a basso costo che avrebbe permesso al regista una maggiore libertà..*".

François Truffaut

Nato nel 1932 François Truffaut vive una adolescenza infelice, ma movimentata e nel suo sangue già scorre il cinema. A quattordici anni ha trasformato un vecchio garage in un cineclub e ha noleggiato a credito una copia del film di Fritz Lang *Metropolis*. L'iniziativa si rivela un totale fallimento e il ragazzo, denunciato dal noleggiatore della pellicola per il mancato pagamento, finisce nel riformatorio di Villejuf, ma è salvato da André Bazin, fondatore della rivista *Cahiers du cinéma*, che gli offre un lavoro e la possibilità di collaborare alla sua rivista.

Di giorno il giovanotto lavora presso una clinica veterinaria, mentre la sera la passa nei cineclub e al Café de la Comédie frequentato dai cinefili. Poi diventa critico della rivista *Arts* e autore di recensioni violente contro le pellicole realizzate dalla vecchia guardia, il Cinéma

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

de papa, considerato convenzionale e superato.

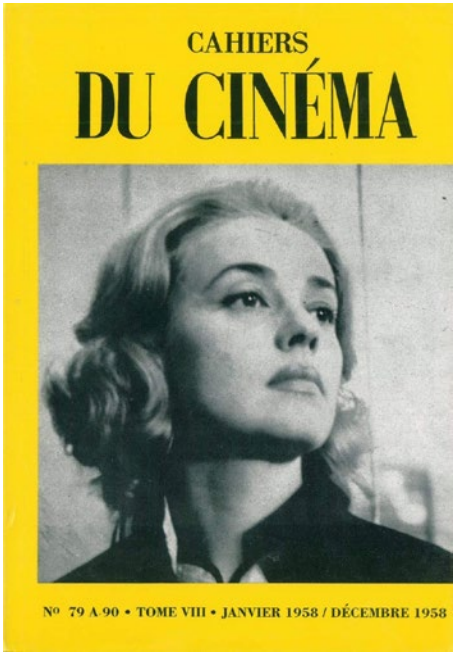
Un suo celebre articolo contro l'industria cinematografica nazionale suscita forti polemiche. Il battagliero Truffaut, inviato al Festival di Cannes, attacca con veemenza i film francesi in competizione e viene messo al bando.

Per sua fortuna conosce e sposa una ragazza, Madeleine, figlia di Mogenstern, un noto distributore di film e proprietario di un circuito di sale. Il suocero, per amore della figlia, decide di finanziare un progetto filmico di suo genero, il ritratto di un adolescente infelice.

Tra il settembre e l'ottobre 1958 François Truffaut fa pubblicare un annuncio su *France-Soir*. "*Si cerca un ragazzo tra il 12 e i 14 anni per interpretare un ruolo in un film per il cinema*". Dopo pochi giorni si svolgono le audizioni di diverse centinaia di bambini accorsi con i loro genitori per il provino. Truffaut rimane colpito da un ragazzo di 14 anni, Jean-Pierre Léaud, figlio di un assistente sceneggiatore e di un'attrice che aveva già fatto un'apparizione l'anno prima in *Agli ordini del re* di Georges Lampin, accanto a Jean Marais. Jean-Pierre definito dal preside della sua scuola un alunno le cui caratteristiche sono la disinvoltura, l'arroganza, la sfida continua, l'indisciplina in tutte le sue forme (è stato sorpreso due volte nel dormitorio a sfogliare immagini pornografiche!), sembra essere il candidato perfetto per il ruolo del giovane protagonista.

La pellicola è incentrata sulla figura di Antoine Doinel, un ragazzino di 14 anni irrequieto per colpa di una madre egoista e di un patrigno freddo e distante. Non da meno è la scuola che lui spesso marina, totalmente incapace di comprenderlo.

Una mattina il povero Antoine, insieme al suo compagno René, vede la mamma in una piazza parigina abbracciata al suo amante e ne



Nella copertina Jeanne Moreau, icona indiscussa della Nouvelle Vague che fu l'anti-musa per eccellenza

"Le beau Serge" (1958) di Claude Chabrol

rimane particolarmente turbato. La sua reazione emotiva non si fa attendere. Si fa espellere dalla scuola e dopo il furto di una macchina da scrivere e altre bravate, viene rinchiuso in un centro per minorenni problematici da cui fugge per raggiungere il mare che lui vede per la prima volta.

André Bazin (1918 – 1958)

Quando iniziano le riprese il 10 novembre, il regista è colpito da una notizia atroce: la scomparsa del critico André Bazin, il suo mentore, colui che lo ha formato culturalmente e anche umanamente. La lavorazione della pellicola prosegue poi oltre che a Parigi, anche in Normandia per le ultime scene. Ai primi di maggio del 1959 il regista e il giovanissimo attore arrivano a Cannes per presenziare alla proiezione di *I 400 colpi* (l'espressione francese che significa "fare il diavolo a quattro").

La sera di lunedì 4 maggio avviene la presentazione del film nella Sala del Palais des Festivals con Truffaut teso, pallido e nervoso al fianco di Jean-Pierre, che forse per beata incoscienza giovanile, è invece sereno e allegro. Al termine della proiezione il pubblico è in delirio. All' uscita dal Palais, Léaud è portato in trionfo.

Il giorno seguente i grandi quotidiani dedicano alla pellicola titoli elogiativi. *France-Soir* scrive "*Un regista di 28 anni: François Truffaut. Una star di 14 anni: Jean-Pierre Léaud*". La rivista "Elle" afferma "*Mai il Festival è stato così giovane, così felice di vivere per la gloria di un'arte che ama la giovinezza. Il XII Festival ha il grande onore di annunciarvi la rinascita del cinema francese*".

La leggenda di *I 400 colpi* è iniziata. La storia del quattordicenne che non si sente amato in famiglia e anche a scuola è girato con uno stile documentaristico. Il film è in buona parte autobiografico tanto che Roland e Janine Truffaut, patrigno e madre del regista, rimangono feriti nello scoprire i ritratti nella finzione dei due genitori di Doinel e rifiutano di andare a vedere la pellicola.

Premiato a Cannes con il Palmarès per la miglior regia, *I 400 colpi*, il manifesto dei registi francesi della Nouvelle Vague, è osannato in tutto il mondo e il personaggio di Antoine Doinel, quasi alter ego di Truffaut sempre interpretato da Jean-Léaud, sarà al centro di altri quattro film, *Antoine e Colette* primo episodio del film collettivo *L' amore a vent' anni*, *Baci rubati*, *Non drammatizziamo...è solo questione di corna* (bruttissimo titolo italiano dell'originale *Domicil conjugal*), *L' amore in fuga*.

Nel 1960 è la volta di un altro folgorante debutto nel lungometraggio, quello di Jean-Luc Godard in *Fino all'ultimo respiro*, storia di Michel (Jean Paul Belmondo), un piccolo ladro di automobili che ha ucciso un poliziotto. Il giovane ha una breve e tormentata storia d'amore a Parigi con Patricia (Jean Seberg), una bella studentessa americana. Il piccolo gangster vorrebbe convincerla a fuggire con lui in Italia, ma la donna stanca della relazione lo denuncia e presto Michel sarà ucciso dalla polizia.

Ritratto di un disordine generazionale votato alla sconfitta, il film è caratterizzato da un montaggio nevrotico con brusche rotture (una vera sfida alle tradizioni della sintassi cinematografica), dall'uso di una macchina da presa molto mobile e dalle inquadrature anticonformiste, che fanno della pellicola il manifesto per eccellenza del nuovo cinema francese.

Detestato, amato, odiato e discusso, Jean-Luc Godard è riconosciuto universalmente come uno dei più grandi autori del cinema degli anni Sessanta e Settanta, colui che costringe Belmondo a guardare dentro la cinepresa contro tutte le regole dell'arte cinematografica. "*Non mi piace proprio dover raccontare una storia-* confessa il regista- *preferisco una specie di arazzo, uno sfondo sul quale poter intessere le mie idee*". Girato in pochi giorni per le strade parigine e con un budget molto povero, *Fino all'ultimo respiro* ha mantenuta intatta la sua forza eversiva.

La Nouvelle Vague, l'onda che ha scosso profondamente il cinema francese degli anni cinquanta, ha provocato una vera rivoluzione del linguaggio cinematografico in tutto il mondo, favorendo la nascita anche della nova vlna cecoslovacca, della nuova ola spagnola, del free cinema inglese e del cinema novo brasiliano.

Gli esponenti della "nuova ondata" saranno sempre solidali tra loro. La sera del 24 ottobre 1984 a Parigi dopo il funerale di Francois Truffaut, morto a soli 52 anni, si ritroveranno tutti insieme a commemorare l'amico e il collega scomparso, probabilmente come scrive Alberto Farassino "per guardarsi in faccia di nuovo, per parlarsi, per litigare anche, per riconoscere che i tempi sono cambiati e non si resta amici solo a volerlo, o per finire bene la storia. Ma per scoprire che in ogni caso fra di loro c'è stata mezza vita in comune, e tutto un cinema".

Pierfranco Bianchetti

AAMOD: cosa è e cosa fa l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Diari di Cineclub ha incontrato il presidente Vincenzo Vita

Stefano Macera

Si parla spesso dell'Italia come di un paese culturalmente desertificato. In preda al pessimismo, molti riferiscono di un declino intellettuale e creativo senza precedenti. Ma sono fondati discorsi così privi di speranza? A nostro avviso no, o in ogni caso peccano di unilateralismo. Perché non vedono le non poche realtà in grado di offrire una proposta culturale all'altezza dei tempi. Tra queste, non possiamo non menzionare l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). Una Fondazione, forte di un'esperienza pluridecennale, che rivela una sorprendente proiezione nel futuro, testimoniata sia dalla capacità di mettere a fuoco le nuove figure sociali sfruttate, documentandone le battaglie, sia dall'innovativo modo d'intendere la conservazione del patrimonio audiovisivo. Un tema, quest'ultimo, al centro della conversazione che abbiamo avuto con Vincenzo Vita, Presidente dell'Archivio e da molti conosciuto anche come rubricista del quotidiano il manifesto e per essere stato Sottosegretario del Ministero delle Comunicazioni dal 1996 al 2001.

Anzitutto, ci puoi dire qualcosa sul funzionamento dell'Archivio?

Certamente. Intanto va sottolineato che esso è una Fondazione Culturale. La sua costituzione in questo senso risale al 1985 e l'atto relativo reca in calce la firma di Sandro Pertini. Certo, l'Archivio nasce nel 1979, proponendosi in principio come associazione culturale, in simbiosi col PCI e col suo braccio cinematografico, la casa di produzione Unitelefilm. Ma poi decide, realtà fra le prime del campo culturale, di diventare una Fondazione. Ovvero una struttura autonoma con soci garanti, sottoposta alla vigilanza del Ministero della Cultura (MIC) e vincolata a precisi obblighi normativi. Tra questi possiamo citare la trasparenza di Bilancio e la separazione, in sede di redazione dello stesso, tra gli introiti commerciali (per esempio derivanti dalla vendita di materiale di repertorio) e quelli legati ad attività pubbliche.

Quali sono le vostre fonti di finanziamento?

Noi attingiamo soprattutto a due fonti di finanziamento pubblico. In primo luogo, il finanziamento sui progetti da parte della Direzione generale Cinema e audiovisivo del MIC, in secondo luogo i contributi, di minor entità, distribuiti dalla Direzione Generale Archivi e Biblioteche, facente capo allo stesso Ministero. Un'ulteriore entrata si ha in caso di vittoria nei bandi indetti dalla Regione Lazio, dai vari Ministeri ecc. Ad esempio, 3 anni fa, assieme all'Istituto Luce abbiamo vinto un bando relativo alla digitalizzazione del patrimonio audiovisivo, ossia al riversamento su supporto digitale di tanto materiale già in pellicola. La finalità è ovviamente quella di preservarlo, però su questo fronte non bisogna dispensare facile ottimismo. Non sono solo le pellicole a deteriorarsi col passare dei decenni: anche il supporto digitale ha un tempo di scadenza.

Si pensava che, con le tecnologie odierne, il problema della conservazione degli audiovisivi fosse definitivamente risolto...

Guarda, molti sono gli insegnamenti che ho tratto dalla mia esperienza come Presidente dell'AAMOD (sono al terzo mandato dal 2015). Il principale concerne la tutela della memoria, che molti intendono in quanto conservazione dei ricordi e della loro capacità maieutica, per il singolo e per la collettività. Il che non è inesatto, ma va integrato con la consapevolezza che alla base di tale tutela vi sono precise possibilità tecniche, che vanno studiate e ampliate. Come dicevo, neppure i supporti digitali, che pure si basano su una tecnologia avanzata, sono immortali. Non è ancora chiaro, certo, quanto potrà essere lungo il loro ciclo di vita, ma se non si affronta la questione per

Vincenzo Vita

tempo, c'è il rischio di non trasmettere nulla alle generazioni d'un futuro nemmeno troppo lontano. Già oggi occorre pensare a cospicui investimenti, così da sovvenzionare la creazione e l'attività di appositi laboratori, dediti a impedire il deteriorarsi dei supporti digitali o a indicare soluzioni nuove. Dal nostro punto di vista, si tratta effettivamente di lanciare un allarme. Alcuni avvertiranno questo rischio come non imminente, ma la difesa della memoria è prima di tutto difesa di una materialità. Senza riflettere su questo nodo, rischiamo che prima o poi si produca l'impossibilità di comprendere il passato. Si pensi al PCI, forza politica determinante nel secolo scorso. Per comprendere i tratti fondamentali di questa organizzazione, i posteri dovranno continuare a vedere le immagini dei funerali di Palmiro Togliatti.

Quante possibilità vi sono che il vostro appello venga ascoltato dalle istituzioni?

Talvolta la classe dirigente italiana rivela una certa pigrizia intellettuale, ma le nostre parole non dovrebbero risultare incomprensibili. Tanto più che, attualmente, è in atto una sorta di nouvelle vague degli archivi. Lo confermano i grandi festival cinematografici (Berlino, Cannes, Venezia), in cui sempre più spazio è offerto a quei documentari che si fondano sul riutilizzo, creativo e sapiente, delle immagini di repertorio. La nostra Fondazione è oggi parte integrante di quest'onda. Perché oltre a digitalizzare il patrimonio audiovisivo, essa cerca di promuovere il riuso del materiale d'archivio come modalità per rileggere la storia. Ad esempio, con il sostegno di altre realtà abbiamo creato il Premio Zavattini, giunto quest'anno alla settima edizione. E' rivolto agli under 35, cui si chiede di realizzare un cortometraggio utilizzando le risorse degli archivi filmici. Iniziative come questa, consapevolmente collocate in una tendenza internazionale, possono contribuire alla nascita di una nuova estetica, basata su un recupero sempre più meditato delle immagini del passato. Nella stessa ottica si colloca anche l'Unarchive Found Footage Fest coordinato da Luca Ricciardi, la cui edizione numero zero si è svolta nel dicembre 2021. In questo caso, parliamo di un'ulteriore articolazione del fenomeno generale sin qui descritto: quel Found Footage che consiste nel riassemblare, con finalità artistiche e in un contesto nuovo, filmati già esistenti.

A proposito di immagini da tutelare e da riutilizzare: qual è la consistenza della vostra collezione?

Oggi disponiamo di più di 10000 titoli. Preponderante, certo, è il materiale legato al PCI e molti sono i lavori incentrati sulle lotte operaie e studentesche. Ma riceviamo donazioni continue, raccogliendo incessantemente i fondi di numerosi registi. Quindi, col tempo la nostra collezione è diventata non solo più ampia ma anche più varia sul piano tematico.

E sempre più disponibile al pubblico... Al momento, sul vostro canale YouTube sono presenti ben 1165 video!

Attualmente risulta impossibile sottrarsi alla sfida crossmediale. E la piattaforma YouTube è in questa fase decisiva, perché raggiunge anche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fasce di pubblico poco interessate ai mezzi di comunicazione tradizionali. Dunque, abbiamo scelto di esservi presenti in modo significativo.

Ci piacerebbe conoscere anche le altre vostre attività...

Ovviamente, l'Archivio organizza convegni e seminari. Non solo, un forte rilievo hanno le rassegne sul cinema politico. Quest'anno, nel mese di novembre, ci confronteremo con il cinema del ventennio fascista, proponendo una trentina di proiezioni, quattro incontri seminariali e una giornata di studi. Poi, per approfondire le tematiche cui teniamo maggiormente, pubblichiamo appositi Annali. Quello del 2022 sarà dedicato al restauro digitale di *Les Mains Libres*, un film sull'Algeria dovuto a Ennio Lorenzini. Oggi di questo regista si parla poco, ma va detto che negli anni '70 ebbe una certa risonanza il suo *Quant'è bello lu morire acciso*, singolare rilettura della Spedizione di Sapri.

Nel corso della sua esistenza l'AAMOD ha prodotto molti documentari. Attualmente come vi state muovendo su questo fronte?

Confermo che rimane un aspetto rilevante della nostra attività. Anche perché consente di raccontare la società che cambia, i nuovi conflitti che la attraversano e le figure che si attivano per rivendicare i propri diritti, sociali e non solo. In questa fase, in Italia come altrove, si sta configurando un nuovo movimento operaio. A dispetto d'ogni propaganda, in molti vivono una condizione di grave sfruttamento. Certo, sono rare nel nostro paese le grandi concentrazioni industriali d'un tempo ed emergono sulla scena soggetti del tutto nuovi. Per fare un esempio, i riders svolgono il proprio lavoro, faticoso e poco remunerato, spostandosi in bici da una parte all'altra di una città. Però ci sono ancora conflitti che si svolgono in luoghi tradizionali. Come quello portato avanti, a partire dall'estate del 2021, dai lavoratori dello stabilimento metalmeccanico GKN di Campi Bisenzio, in prossimità di Firenze. Sulla loro lotta si sta realizzando un documentario che idealmente si collega a quelli realizzati, nella fase più conflittuale dell'Italia repubblicana, da Ansano Giannarelli e Ugo Gregoretti. Questi due registi, infatti, instauravano uno scambio intenso con i soggetti rappresentati, facendo in modo che il loro punto di vista arrivasse agli spettatori direttamente. Il documentario da noi prodotto, e diretto da Lorenzo Enrico Gori e Filippo Maria Gori, parte dal medesimo approccio.

Lo striscione 'Insorgiamo' attraversa Firenze, manifestazione nazionale lanciata dal collettivo di fabbrica ex Gkn

Le tue parole restituiscono l'immagine di una Fondazione dalla lunga storia ma anche capace di collocarsi dinamicamente nel presente...

L'Archivio è in costante trasformazione, tanto che presto passerà al Terzo Settore, misurandosi dunque con nuove regole. Poi, in quello che tu definisci dinamismo rientrano ulteriori attività, come gli stage che proponiamo ai giovani. Per questa via, entriamo in contatto con una generazione profondamente diversa da quelle che l'hanno preceduta. In apparenza poco politicizzata, questa generazione rivela solide basi culturali e una buona dose di curiosità intellettuale. Tali doti, sganciate da eccessivi ideologismi, possono rivivificare il lavoro culturale per come lo si intendeva negli anni '60 e '70. Ovvero, in quanto agente della trasformazione del reale che si nutre del rapporto con i soggetti sociali e che, soprattutto, non separa il sapere dall'esperienza sul campo. Per incidere su una società in costante evoluzione non basta essere acculturati: occorre tradurre le proprie conoscenze in iniziative concrete.

Per concludere, ci interessa il tuo giudizio su come viene gestito un altro patrimonio audiovisivo: quello della Rai...

Debbo dire che sono affascinato dal modo in cui la Rai utilizza il proprio patrimonio. Nelle loro differenze, trovo rivelatrici due trasmissioni: *Blob* e *Techetechete'*. Nel primo caso, la studiata associazione tra frammenti televisivi produce spesso una deformazione tra il grottesco e l'iperrealistico, facendo affiorare l'assurdo implicito nel reale. *Techetechete'* parte da una ormai indiscussa consapevolezza: le immagini sono determinanti nel racconto della storia di un paese. La Rai, in sostanza, segue la direzione indicata in anni di proficuo lavoro da Barbara Scaramucci, permettendoci di capire meglio come eravamo e in che modo siamo cambiati.

Stefano Macera

www.aamod.it

"Il fascismo, un ventennio di immagini": una rassegna e una giornata di studio a cura dell'AAMOD

Premio Cesare Zavattini 2022/2023

Un workshop di formazione
e sviluppo per la realizzazione
di tre progetti di riuso
creativo del cinema d'archivio

UNARCHIVE PREMIO CESARE ZAVATTINI

Il Premio Cesare Zavattini è una iniziativa promossa dalla Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, sostenuta dal Ministero della Cultura – Direzione Cinema, dalla Regione Lazio, dall' Istituto Luce Cinecittà e dal Nuovo Imaie, con la partnership di Home Movies e la collaborazione della Cineteca Sarda, dell'Archivio delle Memorie Migranti, del Premio Bookciak Azione!, di Deriva Film e Officina Visioni, di UCCA e FICC. Media partner: Radio Radicale e **Diari di Cineclub.**

Il Premio si avvale di un Comitato di Garanti, presieduto da Arturo Zavattini e composto dai rappresentanti di tutte le istituzioni che contribuiscono a realizzarlo. È promosso dalla Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico(Aamod) nell'ambito del progetto UnArchive ("comando" informatico, traducibile con "estrai da un archivio"), con cui essa intende sperimentare percorsi di massima apertura alla conoscenza, alla diffusione e alla riutilizzazione del proprio patrimonio filmico, attraverso l'adozione di licenze aperte e la valorizzazione delle opportunità offerte dal Web.

Nell'ambito della settantanovesima edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia sono stati presentati in anteprima i nomi dei nove finalisti del Premio Zavattini 2022/23, scelti tra le oltre sessanta proposte inviate da giovani filmmaker tra i 18 e i 35 anni.

Nel mese di settembre è iniziato il percorso di formazione e sviluppo destinato agli autori e alle autrici dei progetti finalisti del Premio Cesare Zavattini 2022/23. Il direttore del Premio Antonio Medici, ha fornito indicazioni sulle caratteristiche dell'iniziativa e terrà una lezione sulla figura di Cesare Zavattini; la coordinatrice Aurora Palandrani, ha illustrato gli aspetti organizzativi del Premio. Sono stati presentati i tutor che seguiranno i vincitori nello sviluppo dei progetti: il regista e montatore Luca Onorati, il regista e direttore della fotografia Giovanni Piperno, la regista e montatrice Chiara Ronchini. La prof.ssa Ivelise Perniola (Università Roma Tre) ha condotto il primo incontro di formazione, con un focus sulle principali tendenze del documentario creativo contemporaneo, con particolare riferimento all'utilizzazione del materiale filmico d'archivio.

DdC

www.premiozavattini.it
Diari di Cineclub media partnetr

Irene Papas ovvero: la Bellezza-Bravura allo stato puro

La singolarissima fine-estate spietata '22 è parsa voler regolare definitivamente i conti con quel poco che restava di illustre e rappresentativo del Ventesimo secolo, almeno quanto a ultranonagenari (certo i... più esposti, anche indipendentemente dalla pandemia). In pochi giorni, una via l'altro, prima Gorby, poi la Regina, infine Godard (cfr.). Non assolutamente invece, per fortuna, la Lollobrigida, limitatasi al presso che inevitabile femore osteoporotico (ho scoperto deliziosamente di soffrirne anch'io, che bene o male appartengo all'altro sesso e una ventina d'anni in meno li difendo...). Salvaguardata, la Bersagliera, dall'ineffabile disegno di diventare per un quinquennio ancora parlamentare della Repubblica: scegliendo peraltro accuratamente la più oggettivamente improbabile nella miriade di listine implausibili che, quando leggerete, avranno finalmente finito di funestare questa per troppi versi incredibile campagna elettorale nella quale si è corso il rischio che Nessuno valesse Nessuno (senza la ben che minima allusione a Omero, di cui sotto si dirà).

Al già rappresentativo terzetto si è aggiunta buona ultima, appena dopo Godard, Irene Papas, una volta raggiunto il ragguardevolissimo traguardo dei 96. Notizia che colpisce anch'essa, inutile dirlo. Da molti decenni immagino che, salvo imprevisti, se sarà dato di giungere in condizioni di lucidità, insomma *compos mei*, anche a me l'appuntamento con l'ultimo istante, il relativo pensiero di congedo sarà assai probabilmente dedicato a un'invincibile nostalgia per la Bellezza Femminile. Con relativo pur se inevitabilmente istantaneo rincrescimento di doverla lasciare, e definitivamente, da questa parte (ma non è poi detto che sia così: speriamo in Bene...). Se così comunque accadesse, non me la sento davvero di escludere a priori che la corrispondente immagine mentale conclusiva possa evocare proprio il volto e la figura dell'attrice greca (se non, magari, la sua più recente e dolce reincarnazione, una sorta di Papas nostrana dalla confrontabile statuarietà: l'altrettanto inestimabile/indescrivibile Luisa Ranieri...).

La scoperta della sua esistenza ci era piovuta addosso, folgorante (a me come credo a molti altri spettatori della mia generazione), all'alba degli anni Sessanta, quando si cominciava a fare timidamente sul serio nel rapporto col cinema, e sono gemmate sullo schermo, a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, nella comune grecità anche di... geo-plot, la Maria de *I cannoni di Navarone* e l'eroina eponima dell'*Elettra* di Cacoyannis. Eravamo ancora abbastanza bambini per appagarci dell'avventurosità del primo, ma da poco buoni pure ginnasiali disciplinati nel fare nostra l'ineludibile severità del peraltro magistrale secondo). Ma, ad insaputa di noi di allora, l'Irene -Lelekou Pappas all'anagrafe della natìa Corinto- era già sulla breccia da una decina d'anni. Agli ordini, inevitabilmente in seconda fila, del Monicelli de *Le infedeli* come del Matarazzo di *Vortice* (!); già caratterizzata nell'*Attila* di Francisci (per la prima volta al fianco di Anthony Quinn) e ancora più spiccata grazie alla Faidia dello splendido *Teodora* di Freda, che avrebbe ritrovato una quindicina d'anni dopo per il rivalutato *Trappola per l'assassino*.

Dopo una poco significativa prima capatina a Hollywood (*La legge del capestro* di Wise), dell'allora già conosciuto Quinn sarebbe tornata a impersonare la consorte ne *La stirpe degli dei* (Daniel Mann, '69) e nell'inusitato *Il messaggio* (Moustapha Akkad, '77...), dopo esserlo stata di Kirk Douglas nel più impegnativo *La fratellanza* (Ritt, 1968).

Ma a renderla diva internazionale aveva allora già provveduto ancora Cacoyannis con *Zorba il greco* ('64), senza per questo precludersi di tornare a guidarla alla luce della patria classi-

cità, come Elena nelle *Troiane* ('71, accanto all'amica Katharine Hepburn e un cast femminile davvero stellare) e con la Clitemnestra dell'*Ifigenia* (variante *in Aulide*, '76). A renderla poi ulteriormente una diva vissuta in Italia come nostrana contribuirà mamma Rai grazie alla spopolante Penelope dell'*Odissea* di Franco Rossi (che si riverserà inconsuetamente, per allora, in sala come *Le avventure di Ulisse*, '69) e l'altrettanto coniugale Sefora, da lì a poco, del monumentale *Mosè* di De Bosio (grande, intelligentissimo regista teatrale, ma migliore che in questa occasione in cinema, come aveva dimostrato nel '63 lo splendido esordio de *Il terrorista*).

Delle grandi attrici straniere ignoriamo sempre -un po' colpevolmente, un po' per le abitudini e le circostanze- le carriere teatrali in patria e fuori d'Italia. Non riusciremmo a capire la grandezza infallibile dei casting del cinema inglese anche medio, se almeno non sospettassimo l'immenso retroterra scenico di questi tutti: un valore aggiunto che a quello italiano manca troppo spesso. Nella sua estrema intelligenza, congiunta a tratti di classe, stile e preparazione non comuni, a questo livello, nello stesso pur ricercatissimo e competitivo mondo attorale femminile, Papas ha saputo svariare, in mezzo secolo giusto di carriera schermica, non disdegnando né il commerciale puro né la ricerca d'avanguardia. Si è presa il lusso di chiudere con ben tre Manoel de Oliveira, agli ordini del genio lusitano destinato da lì a non troppo a farsi centenario (*Party*, 96; *Inquietudine*, '98; *Un film parlato*, *2003*). Aveva corrisposto a chiamate programmaticamente ai margini, paradossali ed estreme, se non addirittura di esordienti, come quelle di Gaburro (*Ecce homo*, '69: l'anno in cui interpreta ben cinque film, in controtendenza rispetto alle sue più meditate tempistiche), di Agosti (*N.P. Il segreto*, '70-'72), di Pier Carpi (*Ombra nell'ombra*, '79), di Ramati (*Assisi underground*, '84), del Ferreri in salsa tv francese (quel Banchetto di Platone, '92, che di fatto nessuno avrebbe visto mai oltralpe), della Peploe (*Alta stagione*, '87) e di Giordani *Lettera da Parigi*, '93). Ma soprattutto incide nella memoria migliore con singole prestazioni come quelle per Petri (*A ciascuno il suo*, '67: la rivista che me ne aveva commissionato la recensione la cestinò... perché troppo favorevole!) o per Lattuada (lo scabrosamente anticonformista *Le farò da padre*, '74).

E' stata paradossalmente fedele al "gheddafiano" Moustapha Akkad conosciuto col *Messaggio*, ricomparendo nell'81 ne *Il Leone del deserto* (che peraltro è un signor filmone che potrebbero finalmente sdoganare anche da noi: chiederlo a un futuro gabinetto Meloni??). Non ha snobbato la cassetta pura (*Giallo a Creta*, Neilson '64; *Non si sevizia un paperino*, Fulci '72; *Linea di sangue*, Young '79; addirittura... *Un'assistente sociale tutto pepe*, Nando Cicero '81: giuro che è vero e documentabile!). Ma ha premiato il cinema italiano "nobile" (*Roma bene*, Lizzani '71; *Cristo s'è fermato a Eboli* e *Cronaca di una morte annunciata*, Rosi '79 e '87; *Il disertore*, Giuliana Berlinguer '83) non negandosi all'occorrenza il divertimento puro (*Tutto in una notte*, Landis '85).

Last but not least, aveva fatto vibrare le platee democratiche internazionali sempre nel '69 col Costa-Gavras di *Z* (che allora non simboleggiava l'aggressione russa ma il suo esatto contrario!) cooperando artisticamente con l'altra dea, connazionale quasi coetanea, impegnata anche direttamente in prima persona nell'opposizione- i colonnelli erano ancora al potere ad Atene!- la troppo dimenticata ed egualmente irraggiungibile Melina Mercouri. Ma difficilmente o mai prima, forse, la classica dualità-sintesi ellenica del *calòskàiagazòs* era riuscita a incarnarsi in un essere vivente con la perfezione e l'autorevolezza della grande interprete scomparsa.

N.L.

Strade, sentieri, camminamenti

Natalino Piras

Nelle guerre in corso, su tutti i fronti, non ci sono camminamenti. Erano questi percorsi dentro le trincee, scavati sulla terra, sulla roccia, a tratti friabile, a tratti dura, in linee di confine, dentro le montagne, a volte nascosti, altre più visibili, puntellati da tronchi e travi di legno, un'ingegneria di sussistenza applicata a regola d'arte. Per l'arte della guerra. Soldati e ufficiali sono il popolo dei camminamenti. Ci si muovono dentro oppure ci stanno, come truppa o in qualche ridotto.

Dentro i camminamenti ci sono i restati vivi e i morti, tutti insepolti. Stanno nel punto dove sono stati colpiti, da sparo, da granata, da qualsiasi corpo contundente, dalle baionette di assalto nemico. Dentro i camminamenti i corpi dei morti vengono rimossi per necessità. A volte li vediamo sparsi, a volte a mucchi. Altre volte ancora, come a Verdun – una battaglia durata dal 1914 al 1918, in pratica tutta la prima guerra mondiale, i francesi che resistono all'offensiva tedesca e a loro volta contrattaccano – i cadaveri dei *pilous*, barba lunga, e dei ragazzini manco ventenni, sono stati appirati uno sopra l'altro. I commilitoni ci camminano sopra.

I camminamenti furono utilizzati molto nella prima guerra mondiale. Il cinema lo testimonia. Tra i film che restano più impressi nella memoria dello spettatore c'è il camminamento, trincea francese, prima guerra mondiale, di *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) di Stanley Kubrick, percorso in tutta la sua lunghezza, a ritmo che si fa sempre più incalzante, da Kirk Douglas, il colonnello Dax, prima di ordinare ai suoi uomini, lui in prima fila, di saltare fuori dalla trincea per andare all'assalto. Il colonnello, un avvocato contro la guerra, sa che l'assalto è insensato, inutile, un massacro voluto da un generale folle e carrierista, un criminale in divisa (George Macready) che per punire la codardia, secondo lui, dei soldati, gli farà sparare addosso dai cannoni di retroguardia. E poi chiederà e otterrà la fucilazione di tre fantaccini scelti a caso, per dare esempio. I camminamenti dentro le trincee sono un particolare significativo della stupidità e dell'orrore, dell'assurdità della guerra, dei suoi sempre inutili massacri.

Come un remake di *Orizzonti di gloria* (dall'omonimo romanzo di Humphrey Cobb pubblicato nel 1935), passando dal bianco e nero a colori, ci sono i camminamenti di *1917* (2019) di Sam Mendes. Rispetto al film di Kubrick, molta trincea e luoghi chiusi, compresi i tribunali militari improvvisati dentro caserme imponenti e tetre, squadrate a geometria di morte, nel film di Mendes,che recupera a racconto le memorie di suo nonno Alfred, fantaccino inglese, ci sono diversi attraversamenti della terra di nessuno, di luoghi smessi che incutono timore e terrore, tanto somiglianti alle caverne dentro la montagna che si susseguono nella trilogia del *Signore degli anelli* (2001-2004) e pure in quella dello *Hobbit* (2012-2014), stesso regista, Peter Jackson che riscrive cinematograficamente, a oltre mezzo secolo di distanza, Tolkien.

In *1917*, dopo la terra di nessuno e le caverne si riesce all'aria aperta per ripiombare nella notte di città in fiamme e altri paesaggi di desolazione della guerra. Fanno tornare in mente i luoghi della seconda parte di *Full Metal Jacket* (1987) ancora di Stanley Kubrick, lo stesso Vietnam *di Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, un continuo camminamento d'acqua dentro la risalita del Mekong.

L'archetipo restano sempre i camminamenti della prima guerra mondiale, quelli che vediamo negli oramai classici dell'antimilitarismo *Uomini contro* (1970, dal capolavoro *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, pubblicato nel 1938) di Francesco Rosi, *Per il re e per la patria* (*King and Country*, 1964, dalla pièce teatrale di John Wilson basta su un racconto di James Lansdsale Hodson uscito nel 1955) di Joseph Losey, le diverse versioni di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Western nichts Neues*, 1928-1929) di Eric Maria Remarque.

Archetipo dell'archetipo, in un andare a ritroso e traverso come cronologia cinematografica, i camminamenti li ritroviamo nel finale de *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) di Sergio Leone, western al tempo della guerra di secessione americana (1861-1865).

Diversi storici sostengono che la tattica e la strategia della guerra civile americana, combattuta in nome dell'abolizione della schiavitù, nord contro sud, siano ripetute nella prima guerra mondiale: difesa della posizione conquistata, assalti all'arma bianca, artiglieria dove spesso si muore per fuoco amico, soprattutto insipienza, follia, criminalità degli alti comandi.

Il cinema dice che il camminamento è una condizione indispensabile dell'assedio, il più esemplare, quello della guerra di Troia, nel mito, che si riflette, passando alla storia, in quello della fortezza di Masada (74 d.C.), l'ultimo baluardo, prima di ammazzarsi tra di loro, degli zeloti ebrei contro le legioni romane. Lo racconta lo storico ebreo Giuseppe, l'unico arresosi al vincitore, tradendo così il patto con i suoi simili, che del vincitore prenderà il nome: Flavio Giuseppe.

L'assedio è a sua volta una delle strategie vincenti delle guerre di posizione. Assediati sono i Galli ad Alesia (52 a.C.), costretti alla fame, all'idea che per sopravvivere dovranno, sostiene Vercingetorige, divorarsi tra di loro, impossibile scampare, circondati come sono ancora da legioni romane, strutturate e comandate dal genio militare, insieme calcolo politico, capacità ingegneristica e spietatezza contro il nemico, di Giulio Cesare. Lo dice lui stesso nel *De bello gallico*.

Il camminamento diventa sentiero nel segno del tradimento, dell'agguato, dell'avventurarsi in luogo sconosciuto.

"Orizzonti di gloria" (1957) di Stanley Kubrick

Tradimento tra i più infami è stato quello di Efialte, contadino e montanaro che mostra ai soldati di Serse un sentiero nascosto che permetterà ai persiani di prendere Leonida e i suoi trecento difensori delle Termopili, alle spalle. Correva il 480 a.C.

Vasta, vastissima, la filmografia dei sentieri. Abbonda di titoli e molti sono film di guerra. Così come i camminamenti a volte sono sentieri di terra, a volte d'acqua, a volte di cielo, a volti sospesi nel vuoto. Sentieri tessuti e attraversanti il materiale e l'immateriale, il manifesto, patente, e il trascendente, sentieri di guerra partigiana, come quelli dei *Nidi di ragno* (1947), primo romanzo di Italo Calvino, e altri che allargano verso campiture desertiche, zone impervie, attraversamenti di bosco, selve e foreste. Tre per tutti i sentieri nelle foresta senza fine dell' *Ultimo dei Mohicani* (*The Last of Mohicans*, 1826) tanti film dai romanzi di James Fenimore Cooper ambientati nella guerra d'indipendenza americana (1775-1783), la discesa tra le nebbie della foresta amazzonica, alla cerca dell'Eldorado da parte della soldataglia, *barbas y garras*, di Pizzarro, in *Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) di Werner Herzog e, come improvviso, nel segno dell'apparizione che tronca un quasi quieto andare, i rapinatori nel bosco di *Barry Lyndon* (1944), ancora di Stanley Kubrick dal romanzo (1844) di William Makepeace Thackeray.

La storia del cinema è la proiezione nell'immaginario, oltre che la sua reale documentazione, della poetica dei sentieri, dal Carso allo Himalaya, da quelli che si dipartono da spiagge note o periferiche ad altri che restano pianeggianti, ad altri ancora che si inerpicano prima di prendere e riprendere vorticose discese.

Sentiero per antonomasia è quello che percorre Don Abbondio all'inizio dei *Promessi sposi* (1825-1827, 1840-1842) di Alessandro Manzoni.

segue a pag. successiva

"Aguirre, furore di Dio" (1972) di Werner Herzog

segue da pag. precedente

Don Abbondio vede i bravi che proprio lui aspettano già prima di arrivare al temuto impatto, al sentirsi imporre il comando di non unire in matrimonio Renzo Tramaglino e Lucia Mondella.

Il sentiero percorso da Don Abbondio contiene in sé tutte quelle che saranno le strutture portanti del romanzo, in fondo solo un amore contrastato in un periodo però cruciale per la storia d'Italia, dell'Europa, del mondo intero, un periodo dove non sempre la Provvidenza sembra farcela nel contrastare ingiustizia, fame, peste, guerra.

Il sentiero per antonomasia della storia del cinema è in un western che stando a quanto sostiene André Bazin, è il genere cinematografico per eccellenza.

Il film è *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956) di John Ford con John Wayne a caccia di fantasmi per oltre un ventennio. Lo stesso tempo di durata della spietata guerra che *Jeremiah Johnson* (*Corvo rosso non avrai il mio scalpo*, 1972), il film è di Sidney Pollack, ingaggia contro i Crow, guerra iniziata per la violazione da parte dell'uomo bianco di un sentiero che attraversava un cimitero indiano.

Spesso, nei sentieri, è l'elemento fantasmatico a costruirli e legittimarli, la maniera di percorrerli e attraversarli. La visione individuale, la parte, entra nel tutto. Stabilisce la forma narrativa. A prevalere, come leit motiv, come ossessione, sono i percorsi dell'interiore, perché, sostiene Robert Bresson che di questi sentieri se ne intende, «è l'interiore che comanda».

Searcher, per tornare a John Wayne che insegue fantasmi, vuol dire cercatore. Ciascun sentiero, diritto oppure tortuoso, è una cerca e come tale una prova. Difficilmente, in questo cercare, si perde il senso dell'arduo. Ancora Don Abbondio ne è significazione: questa volta nel capitolo 23 del romanzo, quando, a notizia di Lucia a cui l'Innominato vuole ridare libertà, Lucia da lui fatta rapire per compiacere don Rodrigo – c'è di mezzo anche la compassione del Nibbio, il bravo che ha condotto l'azione («cosa ne sai tu di compassione» gli chiede l'Innominato come rivolgendo la domanda a se stesso) – il curato è costretto per dovere a salire sulla mula, direzione il castello del signore redento. Don Abbondio è pieno della solita mancanza di coraggio, di ubbie, fastidi, del malanimo dei codardi. In un monologo tutto compresso, interiore, a un certo punto se la prende con don Rodrigo perché potendo andare in Paradiso in carrozza, in quanto ricco, vuole andare a casa del diavolo a piè zoppo. Il sentiero di don Abbondio è il rovescio di quanti sentieri, e sono infiniti, attraversano cavalieri ed eroi, irti di pericoli, infidi, nella cerca del Graal. Lo mostra bene *Excalibur* (1981) di John Boorman quando Parsifal attraversa lande desolate e montagne, paesaggi di fame, peste e guerra, riuscendo infine nell'impresa dove tutti gli altri hanno fallito.

Sulla strada (*On The Road* , 1957) di Jack Kerouac e *La strada* (1954) di Federico Fellini sono il contenitore e il contenuto del terzo elemento del nostro sillogismo proposto a rovescio.

"Sentieri selvaggi" (1956) di John Ford

Il film di Fellini, Oscar alla 29ª edizione, viene prima del percorso autobiografico di uno dei padri della Beat Generation. La contrapposizione tra Zampanò (Anthony Quinn) e Gelsomina (Giulietta Masina), dice di quanto davvero sia difficile per i poveri andare in Paradiso in carrozza. Per loro c'è solo discesa agli inferi. La redenzione sono le parole inascoltate del Matto e il pianto finale del disperato Zampanò che solo quando non c'è più possibilità di Grazia e Speranza si rende conto del male fatto. Come un rovescio del Graal.

"La strada" (1954) di Federico Fellini

Tre anni dopo il film di Fellini, il 5 settembre, viene pubblicato il romanzo di Kerouac scritto nel 1951. Sintomatico il nome che Kerouac sceglie per impersonare se stesso: Sal Paradise. Il suo compagno d'avventura, Neal Cassidy, sarà invece Dean Moriarty nel romanzo. Il viaggio in bus e in autostop per tutta l'America, di lungo e traverso, sono insieme continuazione e archetipo del viaggio, tutti i viaggi, che la strada comporta. Come cadenza storica e come estensione. Da *Furore* (*The Grapes of Wrath*), il romanzo (1939) di John Steinbeck e il film (1940) di John Ford nell'America della depressione, prodotta dal crollo di Wall Street del 1929, a *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper ritmato da una inimitabile colonna sonora. Dal viaggio di tanti picari nelle strade del Seicento europeo al *Sorpasso* (1962) di Dino Risi con Vittorio Gassman cattivo maestro di Jean Louis Trintignant. Dalla strada come periferia, tutte le sue educazioni, da *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, 1954) di Elia Kazan , alle bidonville di Città del Messico nei *Figli della violenza* (*Los olvidados*, 1950) di Luis Buñuel passando per la poetica di tutti i ragazzi di vita, nei romanzi e nei film di Pier Paolo Pasolini.

Tutto il cinema, tutti i generi, fantascienza e cartoni animati compresi, è sulla strada, i viottoli di paese e i gangli delle metropoli, il neorealismo, la commedia all'italiana, le strade di Brescello di don Camillo e Peppone, i film di mafia, di bracci violenti della legge, la disumanità che popola Chicago, Los Angeles, Shangai. Sino al *Sacro G.R.A.* (2013) di Gianfranco Rosi, racconto infinito del raccordo anulare di Roma.

Anni dopo Kerouac, per scriver una biografia di Dietrich Bonhoeffer, teologo luterano combattente della Resistenza, fiero oppositore di Hitler, impiccato nel lager di Flossenburg il 9 aprile 1945, pochi giorni prima che il campo venisse liberato dagli americani, Eraldo Affinati ha ripercorso le strade di Kerouac. Che prima di Kerouac percorse lo stesso Bonhoeffer. Per ritrovare in quel viaggio il senso dell'attraversare la notte, tutte le sue strade, come fece il teologo: *etsi Deus non daretur*, come se Dio non ci fosse.

Chi sa se Dio c'è adesso che la notte, la notte storica della fame, della peste, della guerra, dell'insensatezza umana, del Capitalismo feroce, perdura.

Torna in mente l'inizio dell'*Agamennone* (458 a.C.) di Eschilo quando la sentinella, una scolta, vede dalle mura del palazzo reale di Argo, la nave del re che torna vittorioso dalla guerra di Troia. La visione della sentinella è come un presagio di quello che sarà dopo, della sorte di Agamennone, che per poter far salpare la flotta verso l'assedio ha sacrificato la figlia Ifigenia, di Clitmenestra e di Egisto, la moglie e l'amante uccisori del re, di Oreste che vendicherà il padre in susseguirsi di guerra che dal tempo del mito arriva sino a noi.

Nelle guerre in corso hanno ripreso a costruire camminamenti.

Natalino Piras

"Easy Rider" (1969) di Dennis Hopper

Polanski e le mille gabbie dell'umano

Danilo Amione

Fortunatamente per noi e soprattutto per lui, Roman Polanski, alla soglia dei settanta anni, ha trovato il coraggio e la forza di raccontare il dramma della sua infanzia: l'Olocausto. Nato a Parigi da genitori di origine polacca ed ebraica, il piccolo Roman sarà il solo della sua famiglia, nel frattempo sciaguratamente tornata in patria, a scampare alla deportazione nei campi di sterminio, dai quali solo il padre uscirà vivo. Per anni egli sarà uno dei tanti bambini polacchi di strada che soltanto la solidarietà di alcune famiglie aiuteranno a sopravvivere.

L'autobiografia del grande pianista ebreo suo conterraneo Wladyslaw Szpilman, la cui similare drammatica esperienza si presta a far da tramite alla narrazione della sua, è la fonte primaria cui Polanski attinge per immergerci in un universo di follia e di violenza, entrambe da sempre non a caso coordinate prime del suo cinema.

Lo straordinario incipit del film con la famiglia Szpilman che, al pari dei Finzi Contini di De Sica-Bassani, si illude ancora che niente potrà cambiare un quotidiano troppo semplice da immaginare in pericolo, diventa metafora di una condizione umana irrimediabilmente legata alla sua stessa debolezza e imprevedibilità. Il colpo di cannone tedesco che sconquassa l'armonia del Notturno di Chopin eseguito da Szpilman, segna per il protagonista la momentanea fine della sua esperienza artistica, estremo lembo di ogni libertà, e l'inizio di un viaggio nella vertigine che riguarda l'Umanità nella sua interezza, aggressori ed aggrediti, paradossalmente uniti nella sconfitta. Scampato miracolosamente alla deportazione, cui andrà incontro il resto della sua famiglia, Szpilman diventa il simbolo di un dolore universale. La scelta narrativa di Polanski di concentrarsi sulla storia di una sola persona dopo aver soltanto inquadrato i drammatici eventi generali, va proprio nella direzione di mettere l'individuo al centro di ogni tragedia, al di là dei singoli accadimenti storici. Dunque, un film ambientato durante la II guerra mondiale ma soprattutto un film sulla guerra, sull'odio per il diverso, sull'intolleranza elevata a sistema. Un film sulla memoria che diventa inevitabilmente analisi del nostro presente.

Roman Polański (1933)

La grande capacità comunicativa di Polanski si è riversata in un' opera dall'apparente struttura tradizionale, all'interno della quale egli ha veicolato una visionarietà indispensabile nella narrazione di situazioni al limite dell'indicibile. Prima fra tutte, il progressivo ridursi del protagonista a simbolo deforme di un mondo giunto al suo grado zero, capace di concepire un uomo che guarda oramai assente dalla finestra del suo rifugio la morte altrui, avendo come unico obiettivo quello minimo della mera sopravvivenza. Il nascondersi in luoghi sempre più piccoli ed il continuo contrarsi dello spazio vitale di Szpilman, che rimanda a molti capolavori del grande regista polacco, da *Repulsion*, '65, a *Cul de sac*, '66, da *Rosemary's baby*, '68, a *L'inquilino del terzo piano*, '76, fino a *Luna di fiele*,'92, e *La morte e la fanciulla*, '94, diventa così la metafora di un mondo che tende ad implodere, a chiudersi, fino a scomparire. E certamente l'esperienza teatrale di Polanski, nella doppia veste di attore-regista, più volte ripetuta negli anni, della messinscena della *Metamorfosi* di Kafka è da ricondurre per intero a questo tipo di analisi.

"Il pianista" (2002)

L'istinto di sopravvivenza di Szpilman si lega indissolubilmente al potere vitale della musica, anche quando questa vive soltanto nel suo ricordo o nel desiderio inappagabile, pena l'essere scoperto e catturato, di suonare un pianoforte che egli trova in un rifugio.

La dimensione autobiografica del film di Polanski è in qualche modo circolare nella misura in cui la sua immagine di regista maledetto (accusato in USA di stupro, subito dopo aver realizzato *Chinatown*, 1974), una delle parabole piu' indigeribili sul Capitale, e costretto a fuggire in Europa, dove solo di recente e' stato raggiunto da un mandato di cattura internazionale; marito dell'attrice Sharon Tate trucidata da Manson e compagni, esperienza quest'ultima riversata in una delle versioni cinematografiche più cupe del *Macbeth*! (1972), diventa anche ostinazione a resistere ai giudizi più duri e alle condanne a priori, riversando questa sua capacità nel coraggio non soltanto intellettuale di raccontare come Szpilman fosse stato salvato proprio da un ufficiale nazista, incantato dalla sua musica. E non poteva che essere un pezzo di Chopin per pianoforte e orchestra, la grande polonaise opera 22, a chiudere il film: il primo piano delle mani di Szpilman che accarezzano la tastiera segnano il ritorno di un uomo alla sua dignità.

Si potrebbero dire o scrivere tante cose, positive e negative insieme, su questo film di Polanski

"L'ufficiale e la spia" (2019)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
tratto da una pièce dell'americano Ives. L'ennesima ossessione claustrofobica del regista polacco diventa però, oggi, l'occasione per dire qualcosa di più e forse in modo definitivo sul suo cinema e non solo. Girare un film con due soli attori, tutto in interni (o meglio un solo interno: il palcoscenico di un teatro), all'80% in piano sequenza, significa non soltanto raccontare qualcosa, mostrare immagini ed empatizzare, o cercare di farlo, con un pubblico più o meno colto. Significa innanzitutto assistere alla prova di un artista giunto al limite possibile del narrare, a cui anche l'attenersi ad una trama seppure ben strutturata (le prove di uno spettacolo, il loro degenerare in una lotta dei sessi infinita e spietata all'interno di un rapporto realtà finzione destinato ad intrecciarsi fino al groviglio finale) riesce oramai impossibile perché è la sua forma che prevale, la sua messa in scena, quella di Polanski, che diventa essa stessa trama, racconto, intreccio narrativo che la macchina da presa attraverso i suoi movimenti e colori imprime dapprima sui volti dei protagonisti e poi nell'occhio dello spettatore. Al di là del raccontare, il viso e il corpo della prodigiosa Seigner occupa lo schermo come una cartina geografica l'atlante di uno scolaro: prima del contenuto l'occhio è accecato dalla composizione cromatica, dalla alterazione delle linee, dalla visione impercettibile tanto più piacevole quanto più è sconosciuta alla sua logica che di lì a poco prenderà forma. La ragione dell'immagine sta tutta nella prima percezione di essa, così come spiegava Gilles Deleuze ai suoi studenti a Vincennes a proposito dei primissimi piani di Von Sternberg sulla Dietrich. Qui Polanski va anche, se possibile, al di là, e giunto all'assoluto naturale del cinema lascia che il suo occhio colga solo le alterazioni progressive del viso della sua protagonista, impegnata in un soliloquio orgasmatico con la sua cinepresa. Polanski è oramai approdato alle pennellate deliranti di Van Gogh, alle prospettive ragionate di Velasquez, al cromatismo esasperato e vitalistico di Kandinskij, all'ansia creativa e disperata di Caravaggio. Ogni inquadratura racconta altro da ciò che si vede, riemergono in ogni suo film la sua tragica infanzia nel ghetto di Varsavia braccato dai nazisti, la moglie incinta trucidata da Manson e compagni nella sua villa di Bel Air, il carcere per l'infinita accusa di stupro decretata dagli USA a suo carico. La vita come arte, l'arte come la vita, condizioni indispensabili per giungere alla classicità, quella assoluta.

"Venere in pelliccia" (2013)

Attraverso la vicenda di Alfred Dreyfus, l'ufficiale ebreo dell'esercito francese accusato, ingiustamente, di alto tradimento e per questo incarcerato, e del suo collega Georges Picquart, che si battè per la sua liberazione, insieme allo scrittore Emile Zola, autore del celebre *J'accuse* che dà il bel titolo originale al film, Polanski racconta, con un disincanto illuminato, i limiti e le contraddizioni della natura umana, capace di battersi per gli ideali più alti e cedevole dinnanzi ai pregiudizi atavici, prodotto di una subcultura che riesce, comunque, a giustificare tutto. Per la prima volta il grande regista di origine polacca affronta il dramma dell'antisemitismo (il suo celebre *Il pianista*, 2002, è tutt'altra storia) che gli ha segnato l'esistenza, e lo fa nell'unica maniera possibile, una narrazione fredda e distaccata, figlia solo della logica. Quando, alla fine del racconto, Dreyfus, liberato dalla cella dell'Isola del Diavolo, una delle tante *gabbie* polanskiane, ed ottenuta la reintegrazione nell'esercito, chiede proprio a Picquart il perchè della sua promozione mancata in quanto ebreo, questi gli risponde che non sarà possibile ottenerla. Picquart non rinnegherà così ciò che egli aveva fatto a favore del suo commilitone ma andrà ben oltre, negherà al compagno d'armi la dignità di persona, lui che gli aveva difeso, significativamente e anche a costo del carcere, quella di militare. Una divisa, la patria e l'esercito più importanti delle ragioni di un uomo... Questo era l'unico modo con cui Polanski poteva raccontare al meglio una delle tante origini di quell'odio che gli ha regalato un'infanzia d'inferno nel ghetto di Cracovia, bambino braccato come un topo dai nazisti e con i genitori deportati nei campi di concentramento. Niente sentimento, oramai annientato, solo freddezza, quella della ragione.

Polanski parte dalla Storia per arrivare ad una non storia, metafora della condizione umana in balia di se stessa. Non esiste più una narrazione, solo la constatazione di un fallimento. Il film risulta, allora, anche freddo, proprio perché non possono esistere più trame. L'essere umano non può avere trame, deve solo constatare ciò che avviene, freddamente, appunto. La realtà costringe il cinema anche a non essere *bello*. Basta esserne consapevoli...e Polanski lo è.

Danilo Amione

Affaire Dreyfus: il cinema nel grande intrigo

Lucia Bruni

"Dunque erano in sette. C'erano una signora delle pulizie, un colpevole, un innocente, un sabotatore, un dilettante e un romanziere. [...] Con un universo intero dietro di loro composto da politici, giornalisti, falsari, sonnambuli, spie, nobili, eroi e vittime. Un'umanità divorata dalle apparenze, dal potere, dalla verità, dall'orgoglio, dallo zelo e dalla coscienza. Un mondo che, dopo questa storia, il più incredibile giallo dei tempi moderni sarebbe cambiato per sempre. Senza cambiare nulla."

Con questo proemio il giornalista e scrittore Piero Trellini, introduce il prologo del suo corposissimo (oltre milletrecento pagine) saggio "L'affaire. Tutti gli uomini del caso Dreyfus", uno dei procedimenti giudiziari più ingarbugliati, complessi e discussi della storia che ancora fanno parlare di sé.

La *Parigi Fin de siècle*, vive la cronaca di questo evento particolare che vede al centro della vicenda Alfred Dreyfus, capitano del 14° reggimento di artiglieria nel Corpo di Stato maggiore francese accusato di alto tradimento e condannato. Il corpo del reato sono i frammenti di una lettera rinvenuta occasionalmente nel cestino della carta straccia dalla signora delle pulizie, Madame Bastian. Nella lettera ("lettre-missive", come verrà definita) anonima e senza data, un ignoto ufficiale francese dichiarava di inviare cinque documenti militari interessanti la sicurezza nazionale. La perizia calligrafica rivelerà che si trattava di Alfred Dreyfus.

Da quel momento inganni, bugie, realtà, tradimenti e tanto altro si intrecceranno nella politica e nella storia del tempo coinvolgendo anche personaggi famosi del mondo dell'arte e della letteratura. Dreyfus verrà arrestato, processato ed esiliato sull'Isola del Diavolo, un'isola al largo della Guyana francese, penitenziario

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

circondato da pescecani che per quasi un secolo (dal 1852 al 1946) fu il più temuto per le reclusioni. Ma la cosa non si ferma lì. Molti, fra cui spicca lo scrittore Zola, si daranno da fare per provare l'innocenza del capitano e la colpevolezza dei vertici militari francesi.

Di una vicenda così fuori dall'ordinario che finì per dividere la Francia fra colpevolisti e innocentisti, come poteva il cinema non farsi interprete?

Nel 1899 un cortometraggio, o docu-filmato muto di 11 minuti, *L'Affaire Dreyfus*, diretto e interpretato da uno dei pionieri del cinematografo Georges Méliès, fu girato all'indomani di una prima assoluzione dell'ufficiale francese e iniziate le proiezioni fu messo al bando per aver provocato risse fra gli spettatori. Ci riprova nel 1902 il regista Ferdinand Zecca con un altro cortometraggio muto dallo stesso titolo, il quale poi, nel 1908, assieme a Lucien Nonguet, curerà la regia di un ulteriore cortometraggio, sempre col medesimo titolo. Nel 1919 esce *Per la patria*, un film muto diretto da Abel Gance, nel 1930 arriverà il film *Dreyfus*, in lingua tedesca, diretto dal regista austriaco Richard Oswald e nel 1931, sempre col titolo *Dreyfus*, un film britannico per la regia di Kraemer e Milton Rosmer; nel 1938, di nuovo Abel Gance riprenderà l'argomento con la regia del film *J'accuse!*.

Anche da queste poche citazioni si evince che l'*Affaire*, non fu soltanto un caso intricato che trascinò con sé nel dramma molte vite e tenne desti per anni istituzioni ed opinione pubblica mettendo e rimettendo in discussione processi, condanne e assoluzioni, fu soprattutto, come ci indicano talune fonti storiche, l'emblema di una dimensione ambigua del diritto: prima un'arma per colpire il nemico Dreyfus, poi strumento di difesa brandito dagli intellettuali (in primis Emile Zola) per far trionfare la verità.

L'aspetto interessante del libro di Trellini indaga fra le numerose microstorie di cui si andò componendo via via l'avvenimento e ci offre la ricostruzione delle porzioni di vita di alcuni personaggi che entrarono nelle spore complicate di tutte le vicende del caso.

Come abbiamo detto nel 1894, l'ufficiale Alfred Dreyfus viene arrestato e imprigionato con l'accusa di alto tradimento per aver passato alla Germania il famoso *bordereau*, ossia documenti militari segreti. Nel marzo del 1896, il tenente colonnello Georges Picquart, dietro certi comportamenti sospetti di altri ufficiali, cominciò a dubitare della colpevolezza di Dreyfus e molti intellettuali si mobilitarono al suo fianco. Fu individuato come colpevole, il maggiore Walsin Esterhàzy (rivelatosi infine una spia tedesca) che fu sottoposto a processo ma venne assolto. Ed è qui che entra in scena Emile Zola con l'articolo "J'accuse" pubblicato sul quotidiano "L'Aurore". Dreyfus ottiene la revisione del processo ma nel settembre del 1899 viene nuovamente giudicato colpevole. Ne esce solo con la grazia del Presidente della Repubblica. Il Ministro della Guerra Mercier, convinto comunque del tradimento di Dreyfus, aveva intanto continuato a perseverare nel proprio errore dando ordine ad alcuni ufficiali di realizzare un dossier con prove che poi si riveleranno un falso. Ci vorrà il 1906 per scagionare del tutto Dreyfus e ottenere il reintegro nell'esercito. Insomma un vero e proprio "romanzo noir" appesantito da drammi non solo per il protagonista.

"Quando gli uomini si riuniscono le loro teste si restringono", scriveva nei suoi "Essais" Michel Eyquem de Montaigne nel Cinquecento; riflessione quanto mai appropriata a questo argomento e soprattutto giusta, specie se riferita a uomini politici. E certe "teste ristrette" non possono che generare pensieri e quindi azioni nefaste e dannose. E per quelli mediocri che fanno con artificio troppa carriera, Montaigne ne aveva un'altra delle sue: "Più in alto la scimmia sale, più mostra il sedere." E ancora per chi soffre di presenzialismo e si crede unico giudice impunibile, ecco qualcosa che fa per lui: "Anche sul più alto trono del mondo non siamo seduti che sul nostro culo". Un'ironia che può accompagnarsi a tutte le epoche, nostra compresa, e ai tanti protagonisti con smanie di onnipotenza.

Nel libro di Trellini, fra rigo e rigo, si intuiscono riferimenti a quanto citato, sia per i personaggi di cui racconta i frammenti di vita che hanno intrecciato il caso Dreyfus, sia per come li rapporta alle vicende ingarbugliate di quegli anni. Ed è come se il cinema ne avesse seguito le orme. Ne citiamo alcuni. *The Life of Emile Zola* è un film del 1937 diretto da William Dieterle, e richiama il notissimo scrittore che tanta parte ebbe nel caso Dreyfus raccontando stralci della sua vita fino alla strana e misteriosa morte per esalazioni di ossido di carbonio. Sempre Zola sarà oggetto nel 1954 del film *Émile Zola* di Jean Vidal; nel 1978 Stellio Lorenzi firma la regia di una miniserie TV francese titolata *Émile Zola ou la conscience humaine*, nel 1991 il regista Ken Russel realizza *Prisoners of Honor*, un film per la Tv britannica insistendo sulla ribellione alle autorità e la lotta per far vincere la giustizia, e nel 1998 il giornalista e scrittore Robert Bober gira un film documentario dal titolo *A la lumière de "J'accuse"*, in riferimento a una delle frasi care a Dreyfus: "La verità si farà luce".

Dopo l'arresto di Dreyfus, "La giustizia si ferma ma gli eventi corrono" (leggiamo nel risvolto di coperta), la stampa pilota l'opinione dei lettori finendo per dividere il paese fra colpevolisti e innocentisti ed entrando quasi con

Cinq Centimes

L'AURORE

Littéraire, Artistique, Sociale

J'Accuse...!

LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Par ÉMILE ZOLA

prepotenza anche nelle vite di numerosi intellettuali. Accanto all'accanito Zola, di cui sopra, troviamo Marcel Proust, Oscar Wilde, François Coppée, Anatol France, Stéphane Mallarmé, i compositori Georges Bizet e Claude Debussy, e fra pittori e scultori, Auguste Rodin, Edgar Degas, Claude Monet, Paul Cézanne, Paul Dubois, Camille Pissarro, Pierre Auguste Renoir, Félix Vallotton, per citare i più noti, accanto a una folla di altri come l'attrice Sarah Bernhardt, l'attore André Antoine, i matematici Paul Émile Appell e Jules Andrade, il grafologo Jules Crépieux-Jamin, il chimico Charles Friedel, il codirettore del "Figaro" Antonin Périvier, solo per citarne alcuni e tacendo su altri attori, giornalisti, editori, salottiere, camerieri, cocchieri, segretari che il libro riporta diventando una fonte preziosa di minute informazioni.

Il cinema ovviamente ha fatto suo, incrociando vari linguaggi, molto di ciò che riguarda lo straordinario universo di figure che hanno incrociato le vicende di questo caso quasi unico nel suo genere.

Troviamo ad esempio *L'affare Dreyfus*, una miniserie RAI del 1968 diretta da Leandro Castellani; *Dreyfus ou L'intolérable vérité* del 1975, un documentario biografico diretto da Jean Chérasse; *Ragione di stato*, un film del 1978 diretto da André Cayatte; *Prigionieri dell'onore*, film per la TV del 1991 diretto da Ken Russel; *L'ufficiale e la spia* del 2019 di Roman Polański per nominarne alcuni.

Trellini, nel suo procedere non da storico ma da scrittore, si lascia prendere la mano dalla narrazione indugiando sul quotidiano dei numerosissimi personaggi che hanno avuto parte in questo straordinario caso e ciò talvolta disorienta il lettore pur avvincendolo, ma ha il pregio di aver compiuto una ricerca ampia e circostanziata sull'argomento coniugando "grande storia" e vite private senza veli di subordinazione.

Lucia Bruni

Rose, sakè e nostalgia: Il mondo di Ozu in quattro film

Un mercoledì da leoni, storica rassegna estiva di classici all'interno di *Esterno Notte* di LAB80 Film Bergamo, ha riscoperto il grande regista giapponese con un omaggio al suo cinema

Giovanni Verga

La rassegna *Un mercoledì da leoni*, nell'ambito di *Esterno notte*, la più longeva rassegna italiana di cinema all'aperto, ha riscoperto questa estate con un tributo il grande Yasujiro Ozu, uno dei maestri del cinema giapponese, insieme a Mizoguchi, Kurosawa e Oshima. I quattro film in originale del programma, hanno preso in esame la seconda fase della sua produzione, da *Tarda primavera* del 1949, quando Ozu era già affermato nel suo Paese, fino all'ultimo da lui realizzato, *Il gusto del sakè* (1962). Tra questi sono compresi due film della *Trilogia di Noriko* , così chiamata dal personaggio principale di tutti e tre, una donna di 28 anni interpretata dall'attrice Stessuto Hara: lo stesso *Tarda primavera* (1949) e *Tardo autunno* (1951). Si è quindi potuto farsi un'idea dell'evoluzione della poetica di Ozu in particolare nell'ultima parte della sua carriera, la più riflessiva e matura, dove i temi della sua opera si compendiano e si uniscono: la devozione dei giovani per i loro anziani, la nostalgia del passato, le ferite ancora aperte della guerra persa, i valori tradizionali che cedono il passo ai tempi che cambiano.

E' proprio il passaggio dal vecchio al nuovo nei ruoli della famiglia tradizionale il tema della *Trilogia di Noriko*, che inizia con *Tarda primavera*. Adattato da un romanzo di Kazuro Hirotsu dallo sceneggiatore Kogo Noda (che sarebbe diventato fedele collaboratore del regista), introduce l'archetipo molto giapponese della gentile e affettuosa figlia tradizionale che sacrifica tutto al padre vedovo. Felice di vivere una tranquilla e monotona vita nel suo villaggio natale, Noriko è ostile al matrimonio perché sente che significherebbe la fine di un mondo che ha creato e curato, in cui ha riversato tanto amore. Il finale elogia il padre, che dopo che lei lo ha lasciato vede la sua solitudine come una sorta di medaglia: la malinconia di una vita senza di lei bilanciata dall'orgoglio di aver lavorato per la sua felicità. La pellicola, in bianco e nero, inizia con un cerchio di donne che eseguono la tradizionale cerimonia del tè, sedute per terra e vestite con un kimono.

Yasujirō Ozu (1903 - 1963)

Noriko si trova all'interno di una casa ed è vicina a suo padre, un accademico rimasto vedovo. Un visitatore chiede a Noriko: "Quanti anni hai?" e lei risponde: 'Ventotto'. Allora lui dice: 'Non dovresti sposarti? ". Su questa banalissima domanda ruota tutto il film che di per sé non ha una trama, o meglio ha una trama semplicissima. Noriko dovrebbe rimanere nubile e prendersi cura di suo padre, o dovrebbe "abbandonarlo" per un matrimonio? Lungo la strada, tocca con mano i segni di una cultura che si sta evolvendo e il ruolo che cambia delle giovani donne. Prende in considerazione di fare domanda per un lavoro come dattilografa, a volte indossa abiti occidentali, e assume comportamenti che sembrano provocatori.

Nel secondo film della trilogia, *Tardo autunno*, ci si potrebbe aspettare che la storia riprendesse da dove era stata interrotta. All'inizio si riconosce subito Noriko, ma c'è un gran trambusto che non si era ma visto nel primo: la casa vuota ora è piena di persone, bambini, genitori e nonni. L'attore che ha interpretato il padre di Noriko ora è suo fratello (e sembra molto più giovane). I loro genitori sono entrambi vivi e vegeti. Poi qualcuno chiede ancora a Noriko: "Quanti anni hai?", lei risponde: "Ventotto" e lui dice: "Non dovresti sposarti?". E improvvisamente si capisce che questo secondo film non è una continuazione del primo ma piuttosto una sua riconfigurazione. E questa è un'altra delle caratteristiche di Ozu, che dice "Sono un pittore che continua a dipingere la stessa rosa all'infinito", parlando di se stesso. E lo fa in modo sottile. Ad esempio, questa volta Noriko ha già un lavoro come dattilografa. Tutti gli angoli di ripresa familiari nella sua casa sono invertiti o alterati, in modo che, come i personaggi, l'ambientazione sia la stessa

"Tarda primavera"

"Tarda primavera" (1949)

ma ritoccata. In questo film, Noriko sembra volere la sua indipendenza. I suoi genitori vogliono vederla sposata prima che si ritirino in campagna, ma se nel primo film aveva accettato che suo marito fosse scelto per lei, in questo film vuole scegliere lei. Anche gli altri aspetti della sua vita e della sua cultura vengono riconfigurati e rispetto al primo, se anche la vena del film è la stessa, prevale un tocco di umorismo in più.

Fiori d'equinozio è il suo primo film a colori ed è un'ulteriore passo avanti nell'analisi del passaggio dall'era del matrimonio combinato a quello in cui sono le giovani donne a scegliersi la loro vita. Anche se non ha la sottigliezza e la dolcezza dei suoi classici, più simili ai melodrammi hollywoodiani del genere, l'analisi delle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

psicologie e il gusto per il minimalismo quotidiano sono sempre ineguagliate. Come la maggior parte dei suoi film, si svolge quasi esclusivamente all'interno di una casa, filmando l'intimità della vita familiare, e rimanendo silenzioso come un impercettibile spettatore, posizionando le camere fisse come fossero parte delle pareti o delle porte scorrevoli. Infatti Ozu è chiamato anche "il regista del silenzio".

Protagonista è il severo e tradizionale signor Wataru, che sostiene a parole di essere d'accordo con i giovani del dopoguerra: infatti, quando la figlia di un suo amico deve sposarsi, dice che il suo stesso matrimonio è stato organizzato dai suoi genitori e da quelli della moglie, mentre oggi giustamente i giovani possono scegliere chi preferiscono. Tornando a casa, chiede informazioni sulla figlia maggiore, Setsuko, che deve decidere una proposta di matrimonio combinato, ma la figlia minore, Hisako, è certa che troverà da sola un buon marito. Una situazione simile capita a Yukiko, cugina di Setsuko, che deve fare i conti con l'insistenza della madre, che intende farla sposare con un giovane dottore contro la sua volontà, perché lei è interessata a un farmacista. Quindi le due fanno un patto per aiutarsi tra loro contro i piani dei rispettivi genitori. Quando Il pretendente di Setsuko,Taniguchi, si presenta, all'insaputa di tutti, in ufficio da Wataru chiedendo la mano della figlia, lui si offende per non essere stato informato prima del fidanzamento come vuole la tradizione, e nega il consenso. Intanto, sempre Wataru si trova a fare da mediatore tra la figlia di un suo amico e il padre per una situazione simile, e incoraggia lei a seguire i suoi desideri. Sapendo di queste sue iniziative, Yukiko si presenta un giorno a casa sua confidandogli di avere avuto una lite con la madre, e di avere lasciato casa sua perché non voleva accettare un matrimonio combinato. Non appena Wataru le consiglia di non dare retta alla madre ma di seguire il suo desiderio, Yukiko gli rivela che era un trucco: di fronte a tali affermazioni, ora lui non può più dire a sua figlia Setsuko una cosa diversa da quella che ha detto a lei.

"Tardo autunno" (1960)

"Fiori d'equinozio" (1958)

"Il gusto del sakè" (1962)

Il suo ultimo film, *Il gusto del sakè*, è un po' il suo testamento artistico e spirituale e rappresenta una summa dei suoi temi preferiti. Qui Ozu si prende alcune libertà, rimpiangendo esplicitamente che il Giappone abbia perso la guerra e che, di conseguenza, la cultura occidentale stia distruggendo lo stile di vita e i valori tradizionali del Giappone. Il suo è un mondo ancora di uomini indaffarati, donne leali legate alla casa o al massimo segretarie, e usa molto il suo marchio inconfondibile: lunghe inquadrature fisse quasi rasoterra, cioè dal punto di vista che avrebbe un adulto fermo, seduto su un tatami.

Il film inizia mostrando un paesaggio industriale, poi un orologio nel corridoio della fabbrica, quindi un uomo di mezza età al lavoro alla sua scrivania: Shuhei. Rimprovera la sua giovane segretaria di non essere ancora sposata: vive con il padre, proprio come la figlia di Shuhei, Michiko, che ha la stessa età, ma Shuhei non sembra accorgersi della coincidenza. Un amico viene a trovarlo e propone un incontro con suo figlio, ma Shuhei pensa che sua figlia sia ancora una bambina. Shuhei incontra gli amici in un ristorante mentre la televisione trasmette una partita di baseball. Discutono dei loro figli. Uno di loro ha sposato una giovane donna e lei viene a prenderlo dopo aver comprato una "medicina" (uno stimolante sessuale). Gli amici sentono che si sta mettendo in imbarazzo. Gli amici stanno organizzando una cena di riunione con il loro vecchio insegnante, ora molto anziano e ridotto a gestire un ristorante a buon mercato. Vive con la sua unica figlia dopo la morte della moglie e lei non si è mai sposata. Ridono ai ricordi della scuola, ma si rendono anche conto che il loro vecchio insegnante sta diventando senile ed è molto povero. Shuhei e il suo amico Kawai lo portano a casa ubriaco e incontrano la sua gentile figlia Tomoko, che ora ha superato l'età del matrimonio. Quando i due se ne vanno, Tomoko si siede accanto al padre ubriaco con un'espressione malinconica sul viso: quel vecchio è tutta la sua vita. E inizia a piangere. L'episodio fa pensare a Shuhei che non vuole diventare così. L'amico con la giovane moglie muore. Alla fine, gli altri raccolgono denaro per il vecchio insegnante e Shuhei lo consegna.

Giovanni Verga

"Fiori d'equinozio"

"Tardo autunno"

"Il gusto del sakè"

Di scene e di studi: rileggere il cinema di Douglas Sirk

Benedetta Pallavidino

«Chi non ha mai visto o amato Liselotte Pulver correre sulla riva di non so più quale Reno o Danubio, abbassarsi bruscamente per passare sotto lo steccato, poi risollevarsi, hop, con un colpo di reni, chi non ha visto a questo punto la grossa Mitchell di Douglas Sirk abbassarsi contemporaneamente e poi, hop, risollevarsi con lo stesso morbido movimento di gambe, ebbene, costui non ha mai visto niente, o semplicemente non sa cosa sia la bellezza». Così Jean-Luc Godard scriveva sui *Cahiers du Cinéma* a proposito di *Tempo di vivere* (1958), penultimo film di Douglas Sirk, sottolineando l'importanza del movimento, dell'alchimia visiva, del ruolo della macchina da presa che deve seguire l'immagine che vuole catturare e ad essa adattarsi per creare bellezza. Sirk (all'anagrafe Hans Detlef Sierck) per decenni bistrattato e relegato all'etichetta di autore di patinati melodrammi americani, forzati e anacronistici già all'epoca in cui vennero realizzati, si scopre – ben prima della recente rivalutazione, avvenuta anche grazie alla retrospettiva di Locarno75 e alla biografia francese firmata da Eisenschitz – autore sapiente e ricercato, apprezzato da chi il cinema lo scandaglia fotogramma per fotogramma, movimento di macchina per movimento di macchina. Fassbinder, nel 1971, asserì che nessun regista, neppure Godard o lui stesso, sarebbero mai stati all'altezza di Sirk, che con i suoi film dimostrava di amare la gente e di non disprezzarla.

La devozione, la tenacia, l'intelligenza sono state le armi di chi non si è fatto fermare e neppure manovrare da un mondo, un regime e un sistema che avrebbe voluto utilizzare il suo talento per autocelebrarsi; Sirk si è fermato, e ritirato, quando i tempi erano maturi, il lavoro aveva dato i suoi frutti e il Novecento virava verso nuove esperienze, nuovi meccanismi e nuovi volti su cui puntare i riflettori. Jon Halliday, storico che sul finire degli anni Sessanta si dedicò alla stesura di un libro intervista a Douglas Sirk dal titolo *Sirk on Sirk*, recentemente pubblicato in Italia da Il Saggiatore con il titolo *Lo specchio della vita*, grazie all'intuizione di Andrea Inzerillo, definì il regista tedesco l'uomo più colto che avesse mai incontrato, e che l'industria hollywoodiana nella sua epoca d'oro avesse posseduto. E' grazie a questo lavoro, grazie all'arguzia di risposte sempre mirate e mai evasive che noi oggi possiamo rispolverare la vita e la carriera di uno degli autori più erroneamente sottostimati della storia del cinema. Ci sono delle parole chiave necessarie per codificare l'opera di Sirk, parole ambivalenti che mettono in luce quegli aspetti dell'uomo che si sono poi riversati sul regista.

Ambiguità, un concetto con cui Sirk identifica l'atmosfera e l'indole della Germania e dei tedeschi sotto la Repubblica di Weimar, dove le arti si affermavano e prolificavano nel tentativo di essere performanti e politiche, nel tentativo di ricostruire l'immagine e la credibilità di un Paese distrutto senza darlo troppo a vedere. L'instabilità alla ricerca di un equilibrio dell'epoca si riflette nella produzione tedesca di Sirk e successivamente anche in quella americana popolata da personaggi maschili sfuggenti che rispecchiano un'ambiguità che non li rende mai sufficientemente solidi.

Teatro: Sirk nasce come drammaturgo e regista teatrale, ebbe grande fortuna negli anni Venti arrivando anche a dirigere teatri ad Amburgo e Lipsia. Utilizzò i testi di Shakesperare, sua prima grande fascinazione, e poi quelli scandinavi e tedeschi di Ibsen, Strindberg e Brecht per creare un forte parallelismo tra scena e presente storico, attingendo dal melodramma classico e dall'opera. Approdato al cinema – la sua carriera cinematografica può essere grossolanamente distinta in due fasi, tedesca e americana, che a loro volta andrebbero ulteriormente dimezzate – attinge da ciò che meglio conosce riequilibrandolo per una messa in scena che punti sull'immagine e non sul gesto. *Le colonne della società* (1935) è un libero adattamento da Ibsen, *Temporale d'estate* (1944) da Cechov ne sono gli esempi: classici di un teatro immersivo – e sociale – che si ripropongono di fornire, non solo tra le righe, una descrizione poco edulcorata della Storia. Il primo dei due titoli non passa inosservato e fa pensare al regime di poter contare su Sierck – nonostante la moglie ebrea – per un autoriale ed elegante contributo al cinema di propaganda. Si fa così largo una terza parola identificativa: politica. Il regista di origine danese non aderisce al partito nazista e appena gli è possibile fugge in Italia, poi in Olanda ed infine in America dove prima firma un contratto con la Columbia e poi con la Universal. Il suo dissenso politico si manifesta attraverso opere lucide e tranchant come *Il pazzo di Hitler* (1943), ma anche con omaggi personali e intimi come *Tempo di vivere*, pellicola con cui Sirk espone il suo privato dando anche voce al suo dolore, immaginando di poter ricostruire, attraverso la finzione, gli ultimi giorni di quel figlio, giovane divo del cinema di regime, morto a soli diciassette anni sul fronte ucraino nel 1944.

Douglas Sirk e Lana Turner (1958)

Per quanto si tenda a ricondurre il cinema di Douglas Sirk al melodramma, definizione che lo stesso regista non rifugge, dandone, al contrario dei critici, una connotazione positiva

da erede di una lunga e gloriosa tradizione teatrale, è in realtà vario nella sua produzione che va ben oltre i celeberrimi *Come le foglie al vento* (1956) e *Lo specchio della vita* (1959). Affascinato dall'America e dalle sue contraddizioni si occupa di cinema sociale realizzando una trilogia di piccole storie americane che affondano le radici nella storia e nel paese d'accoglienza: *Il capitalista* (1952), *Incontriamoci alla fiera* (1953) e *Portami in città* (1953) sono drammi che si prestano da "studio" per quelli, più noti, che seguiranno e che avranno per protagonisti dei personaggi tipo più nitidi e sfaccettati nella loro complessità narrativa. Un'idea più ampiamente adattabile all'intera filmografia di Sirk in progressiva riproposizione di strutture e vicende letterariamente archetipiche che dal contesto europeo si spostano a quello americano maturando e assumendo forza patetica.

Douglas Sirk, critico e autocritico anche in conversazione con Halliday si affaccia con dignità e rigore alla soglia dell'oblio, consapevole di essere sempre stato fedele a se stesso, di essersi prodigato per mettere in scena storie che parlano degli uomini, della loro piccolezza e meschinità, ma anche dei desideri che li tengono in vita e li fanno sopravvivere. Sirk, tornato al suo vecchio cognome una volta ritiratosi a Lugano può guardarsi allo specchio, pur sentendosi preda di un destino beffardo e di una malinconia dilagante, sapendo di aver dato il suo apporto, di aver creato bellezza e movimento senza troppi rimpianti ad appannare il proprio riflesso.

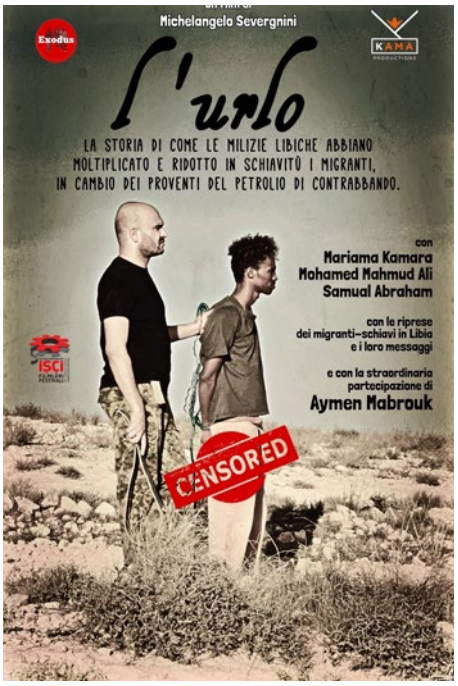
Benedetta Pallavidino

Classe 1992 è critico cinematografico, editor freelance, e docente di lettere. E' co-autrice di Anestesia di solitudini – il cinema di Yorgos Lanthimos (Mimesis) e autrice di Le tourbillon de la vie (Bietti). Fa parte della redazione di Limina Rivista

L'urlo

Michelangelo Severgnini

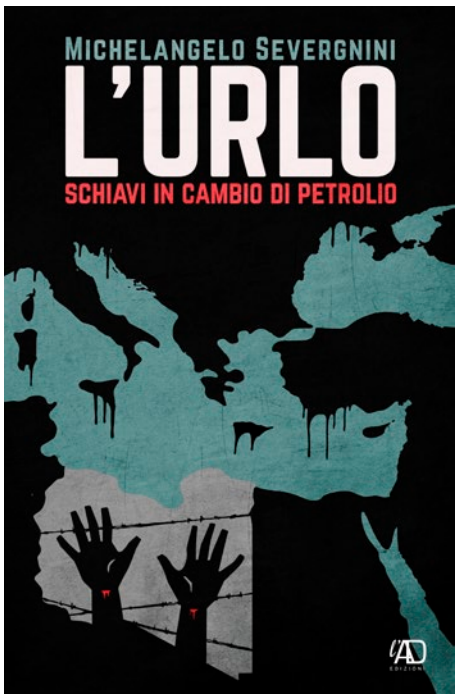
L'Urlo non è il grido di dolore dei migranti che annegano nel mar Mediterraneo.
L'Urlo è il tentativo di abbattere il muro di manipolazione e silenzio eretto in Europa per nascondere la verità sulla Libia. Un diabolico meccanismo di sfruttamento neo-coloniale che ha distrutto uno Stato sovrano, sprofondato nella guerra civile i suoi abitanti, depredato le sue risorse.
Schiavi in cambio di petrolio. Un patto scellerato tra governi europei e milizie - benedetto da NATO e ONU - in vigore dal 2011.
Migliaia di esseri umani, rapiti, torturati e ridotti in schiavitù in Libia. Migliaia di barili di greggio derubati e contrabbandati in Europa. È questo l'accordo. È questa la storia che non si può raccontare.
Con queste parole tratte dalla quarta di copertina del libro "L'Urlo - schiavi in cambio di petrolio" in questi giorni pubblicato da LAD edizioni, vorrei introdurre il lavoro di ricerca che conduco sulla Libia ormai da quattro anni e che oltre ad un film omonimo, è ora diventato anche un libro.
Quando oltre quattro anni fa tornai a vivere in Italia dopo 10 anni trascorsi intensamente tra Istanbul e Berlino, ho trovato un paese cambiato, nelle parole d'ordine, nel tipo di convinzioni ormai radicate che non corrispondevano alle esperienze da me nel frattempo maturate, nel tipo di dinamiche sociali scaturite da tutto ciò.
Da assiduo frequentatore del Mediterraneo e del Medio Oriente (il mio primo documentario fu girato in Algeria esattamente 20 anni fa *Il ritorno degli Aarch*), fui catturato dai numeri elevatissimi di migranti che tra il 2015 e il 2017 avevano raggiunto le coste italiane dalla Libia, tra i 150 e i 200mila all'anno.
Pensai fosse necessario sapere quale tipo di catena di trasmissione in Libia rendeva possibile, insieme alla presenza di Ong in mare, questo tipo di "flusso", come era definito.
Così realizzai un primo documentario breve dal titolo *Schiavi di riserva* che ospita 3 interviste ad altrettanti giovani africani appena sbarcati a Pozzallo nell'estate del 2017.
Pensai fosse l'unico modo per avere informazioni fresche su cosa stesse succedendo in Libia, dal momento che i reportage dell'epoca erano chiaramente farlocchi, dal momento che i giornalisti sul campo a Tripoli avevano limitate possibilità di movimento e soprattutto erano sotto il controllo delle autorità militari.
Non solo, questi 3 ragazzi che intervistai segnarono il salto di qualità che in quel tempo (estate 2017) ancora non era stato registrato a livello internazionale. Nei loro racconti infatti parlarono di sistema di produzione basato sulla schiavitù, non di sporadiche violazioni. Nei loro racconti emergeva chiaro come l'obiettivo dei libici non fosse fare un favore all'Italia fermando i loro tentativi di attraversamento, ma era proprio quello di disporre delle vite e dei corpi di quelle centinaia di migliaia di giovani africani come forza lavoro non retribuita o addirittura come fonte di reddito attraverso la tortura a scopo di estorsione (torturare in Libia un ragazzo africano in diretta telefonica con la famiglia nel Paese d'origine che poi manderà soldi per il riscatto).
Ma come saperne di più? Andare in Libia, a Tripoli, per questo tipo di ricerca non era consigliabile. E' in questo momento, nel giugno del 2018, che succede qualcosa di straordinario: riesco a trovare un metodo basato sulla geolocalizzazione che mi dà la possibilità di mettermi direttamente in contatto attraverso i social con centinaia di migranti-schiavi in Libia e altrettanti cittadini libici.



Locandina "L'urlo" un film di Michelangelo Severgnini

Sono loro i protagonisti di questa ricerca. Sono loro che dal campo, al tempo stesso protagonisti e testimoni oculari delle vicende, hanno raccontato metro per metro cosa sia diventata la Libia oggi.
Non solo, dopo anni di ricerca e di pubblicazioni, ho avuto l'onore di entrare in contatto anche con giornalisti e figure istituzionali libiche che negli ultimi mesi hanno squarciato definitivamente il velo di ipocrisia con il quale per 10 anni abbiamo coperto la Libia.
Ad esempio, lo scorso giugno i senatori Petrocelli e Dessì hanno presentato un'interrogazione parlamentare al ministro Di Maio sulla base di una denuncia da me raccolta del capo della Commissione per la società civile libica, Breka Beltamar, la quale era entrata in possesso di un documento ufficiale del governo di Tripoli che certificava come i soldi per gli aiuti umanitari ricevuti dai governi europei, quindi anche dall'Italia, fossero invece spesi per

segue a pag. successiva



L'urlo. (LAntiDiplomatico Editore, 350 p, anno 2022) Schiavi in cambio di petrolio. Un patto scellerato tra governi europei e milizie - benedetto da NATO e ONU - in vigore dal 2011. Migliaia di esseri umani, rapiti, torturati e ridotti in schiavitù in Libia. Migliaia di barili di greggio derubati e contrabbandati in Europa. È questo l'accordo. È questa la storia che non si può raccontare.

Un fermo immagine tratto dal film: due ragazzi africani con Michelangelo Severgnini

segue da pag. precedente

altri capitoli di spesa, verosimilmente l'acquisto di armi.

Per questo, oltre al film *L'Urlo* (presentato all'İşçi film festival di Istanbul lo scorso maggio), era necessario oggi giungere alla pubblicazione dell'omonimo libro, per rendere accessibili e pubbliche tutte le prove raccolte inviate dalla Libia. Anche per questo nel libro sono ospitati circa 60 codici QR che consentono al lettore di accedere in rete al contributo audio o video con il quale la testimonianza riportata è stata raccolta, per scongiurare il malcostume di questi 10 anni di attribuire virgolettati fantasiosi ai migranti (testimonianze riscritte di sana pianta il più delle volte per costruire nel lettore questa percezione di ineluttabilità di fronte alla migrazione).

Ma il libro diviene ora necessario anche per un altro motivo.

Purtroppo le verità che emergono da questa ricerca cadono in un terreno oggi in Italia e più in generale in Europa, che sta al di fuori della bolla informativa ufficiale (altrimenti detta "mainstream", con termine anglosassone). In altre parole, queste verità sono poco meno di un segreto militare.

Se i soldi inviati in Libia in questi anni non erano per fermare i migranti, ma per finanziare le milizie di Tripoli che saccheggiano il petrolio e lo contrabbandano verso Italia e Turchia, allora queste verità delineano lo scandalo del secolo.

Soprattutto se in Libia, al tempo stesso, vigono legittime istituzioni, votate dal popolo, che la NATO e l'Italia non riconoscono, e che grazie a queste milizie foraggiate dall'occidente non possono insediarsi nella capitale. Di fatto esiste la Libia legittima con un parlamento e un governo (in esilio interno nel Paese) e poi esiste un governo usurpatore senza fiducia insediato a Tripoli, difeso dalle milizie da noi foraggiate. Milizie che non hanno fermato la migrazione, l'hanno moltiplicata, perché la Tripolitania è ormai diventata una zona franca di libero sfruttamento del nero africano, pertanto più africani raggiungono con l'inganno Tripoli e zone limitrofe controllate dalle milizie, più queste possono trarne profitto.

Questo è ciò che non si può raccontare.

Il cinema, che è un'arte non tra le più economiche, quindi soggetta a fondi e finanziamenti, risulta pertanto oggi la meno indicata per portare avanti questa battaglia. Dipendere da fondi statali o comunque da un ambiente produttivo che di quei fondi campa, significa giocarsi ogni possibilità di indipendenza. Nonostante questo io ci ho provato, fino a che il produttore del film *L'urlo* non ha trovato per sé sconveniente, alla luce del quadro nazionale ed internazionale, quel tipo di promozione di cui il film avrebbe avuto bisogno. Inutile dire che per presentarlo ho dovuto lasciare i confini dell'UE, perché al contrario tutti i festival europei hanno declinato la proposta omertosamente.

Questo, alla fine, significa *L'Urlo*. E' un urlo vero di gente, verso un continente dirottato verso la catastrofe da sapienti manipolatori della comunicazione ed ingegneri sociali che hanno nascosto per un decennio una guerra mai finita alle nostre porte e da noi promossa, e che hanno permesso a molti di ritagliarsi persino il ruolo di "salvatori" accendendo i riflettori in mare su quella piccola porzione di africani che riescono ad imbarcarsi (700mila migranti sono da anni bloccati in Libia e solo 1/20 di loro ogni anno raggiunge l'Italia). Al contrario, se solo raccontassimo la storia per intero, ci accorgeremmo che salvatori non ce ne sono. Ci sono solo criminali e complici.

Michelangelo Severgnini

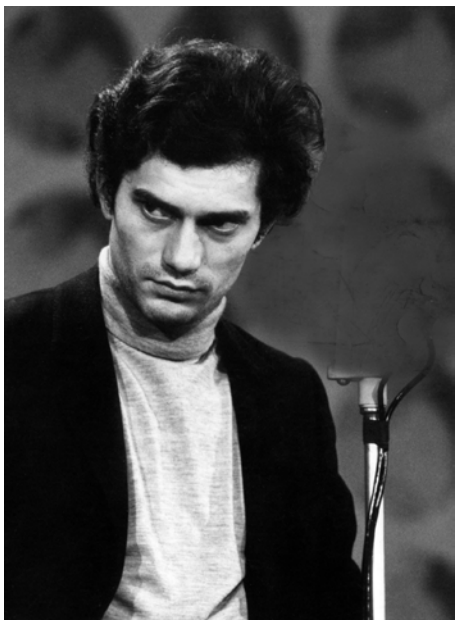
(Crema, 1974) E' regista, scrittore, musicista. Realizza diversi documentari indipendenti a partire dai primi anni 2000 che ricevono diversi premi e vengono distribuiti in Italia e all'estero, tra cui "Isti'mariyah" e "L'uomo con il megafono".
Nel 2021 pubblica il suo primo romanzo: "Senza speranza senza paura" (Gagio ed.).

Un momento dell'intervista a Souheil Bayhoudh sui tetti della Medina di Tunisi. (foto di Davide Damato)

Poetiche

Cara maestra

(1962



Cara maestra, un giorno m'insegnavi
che a questo mondo noi, noi siamo tutti uguali;
ma quando entrava in classe il Direttore
tu ci facevi alzare tutti in piedi,
e quando entrava in classe il bidello
ci permettevi di restar seduti...

Mio buon curato, dicevi che la chiesa
è la casa dei poveri, della povera gente;
però hai rivestito la tua chiesa
di tende d'oro e marmi colorati;
come può adesso un povero che entra
sentirsi come fosse a casa sua?...

Egregio sindaco, m'hanno detto che un giorno
tu gridavi alla gente: Vincere o morire!
Ora vorrei sapere come mai
vinto non hai eppure non sei morto,
e al posto tuo è morta tanta gente
che non voleva né vincere né morire...

Luigi Tenco

Festival

ValdarnoCinema 40

Marco Luceri

Il ValdarnoCinema Film Festival compie 40 anni. Evviva! Come si dice in questi casi, «un traguardo importante», una gran bella festa, mi verrebbe da aggiungere, se non fosse che arriva in un momento davvero complicato per tutti. Mentre assistiamo impauriti ai colpi di coda di una pandemia, a una guerra nel cuore dell'Europa, all'emergenza climatica ed energetica e alle sempre più crescenti diseguaglianze sociali – tutti fenomeni che stanno rimodellando le nostre vite - il mondo del cinema, o meglio, dell'audiovisivo, sta attraversando una complicata fase di profondissime trasformazioni, soprattutto dal punto di vista della fruizione da parte del pubblico. Da qui a qualche tempo esisterà ancora il cinema per come lo abbiamo fin qui conosciuto? O sarà qualcos'altro? E le sale che ancora resistono nelle nostre città sopravviveranno così come sono? O per poter guardare avanti dovranno necessariamente cambiare fisionomia e ragion d'essere? E siccome il futuro è già qui, anche i festival, piccoli o grandi che siano, devono confrontarsi con questi scenari. Ecco allora che la 40esima edizione del ValdarnoCinema Film Festival può diventare l'occasione per sperimentare linguaggi, modalità e obiettivi differenti rispetto agli anni che lo hanno preceduto. Altrimenti le ricorrenze finiscono per diventare poco più di vuote autocelebrazioni. Per un festival che da sempre guarda al territorio (la Toscana), animato però da un respiro nazionale e internazionale, è questa l'occasione giusta per tentare un ripensamento, e per volgere lo sguardo soprattutto verso i giovani, il pubblico del futuro. Facendolo riflettere sugli incroci e le idiosincrasie che i molti linguaggi della contemporaneità ci offrono.

Ecco allora le novità che le quaranta candeline portano in dote. La prima delle quali è che il festival per la quasi totalità dei suoi giorni sarà "aperto" dalla mattina alla sera. Sono infatti ben quattro (su cinque giorni di programmazione) le mattinate che avranno come protagoniste le classi delle scuole primarie e secondarie della città. E non per far fare agli alunni una scampagnata al buio, ma per farli entrare nelle magie dell'«officina cinema». Nasce così, ad esempio, l'idea di *Valdarno Kids*, una nuova sezione tutta dedicata ai bambini, con i tre corti d'animazione in concorso accompagnati da un laboratorio creativo tenuto dalla disegnatrice e cartoonist Marta Evangelisti. Così come i ragazzi più grandi saranno chiamati ad aprire i loro occhi su un Pirandello un po' diverso da quello studiato a scuola, quello di *Così è (se mi pare)*, che Elio Germano e Omar Rashid hanno adattato in Virtual Reality. Sarà proprio Rashid a spiegare come un classico della nostra drammaturgia possa incrociare ancora il teatro, il cinema e la performance attoriale, trasformandosi grazie alle nuove tecnologie in un'esperienza immersiva unica, incentrata sullo sguardo a 360 gradi dello spettatore. Si replica naturalmente anche per il pubblico, al pomeriggio. E siccome sempre di linguaggi si parla ecco ancora per i nostri studenti un documentario come *La fabbrica dell'italiano*, dedicato all'Accademia della Crusca e alla lingua italiana come corpo vivo che si evolve e si espande. Senza dimenticare come il cinema e la pittura (siamo pur sempre nella terra natale di Masaccio!) possano diventare gli strumenti privilegiati di quella "lingua scritta della realtà" di cui parlava Pier Paolo Pasolini, cercando di interpretare il mondo. Così, nel centenario della sua nascita, a questa gigantesca figura del nostro Novecento, che della commistione dei linguaggi ha fatto la ragione stessa del suo essere artista e intellettuale, dedichiamo un omaggio un po' corsaro. Per gli studenti le versioni restaurate di due capolavori come *Mamma Roma* e *La ricotta*, per il pubblico una particolare perfomance audiovisiva, con la rivisitazione del documentario *Lo sciopero*, a cui si aggiunge la presentazione di un sontuoso volume enciclopedico, quasi impossibile da comporre, insieme all'autore Roberto Chiesi (uno dei massimi esperti in assoluto di Pasolini), che introdurrà poi sempre *La ricotta*. Senza dimenticare che il festival ha la sua pre-apertura con la presentazione di un altro libro, quello di Stefano Beccastrini dedicato al rapporto fecondo tra Pavese e il cinema.

Se queste sono le novità che più ci spingono "oltre", il festival certo non dimentica qual è da sempre la sua missione storica, cioè quella di far emergere – nelle sue sezioni competitive, tra lunghi e corti - i talenti di questa regione e di aprire uno sguardo sui giovani registi italiani, che con sempre maggiore difficoltà riescono a farsi notare in un panorama distributivo asfittico e poco propenso alle vere scommesse. Su questo versante non c'è che l'imbarazzo della scelta. Sul versante "toscano" ci sono i film di talenti promettenti come Bartolomeo Pampaloni, Tommaso Landucci, Giovanni Ortoleva, Marta Innocenti, Lorenzo Borghini, Pierfrancesco Bigazzi, che tanti riconoscimenti stanno già ottenendo. E poi i film degli esordienti o semiesordienti che ci raccontano di un giovane cinema italiano inquieto, che non smette di interrogarsi sulle contraddizioni di un Paese bellissimo e dannato, come raccontano i film – diversissimi tra loro – di Federico Francioni, Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman, Ciro De Caro e Laura Samani. Tutti loro, e tanti altri, saranno a San Giovanni Valdarno per incontrare il pubblico e discutere con gli spettatori, perché un festival deve sempre essere un momento

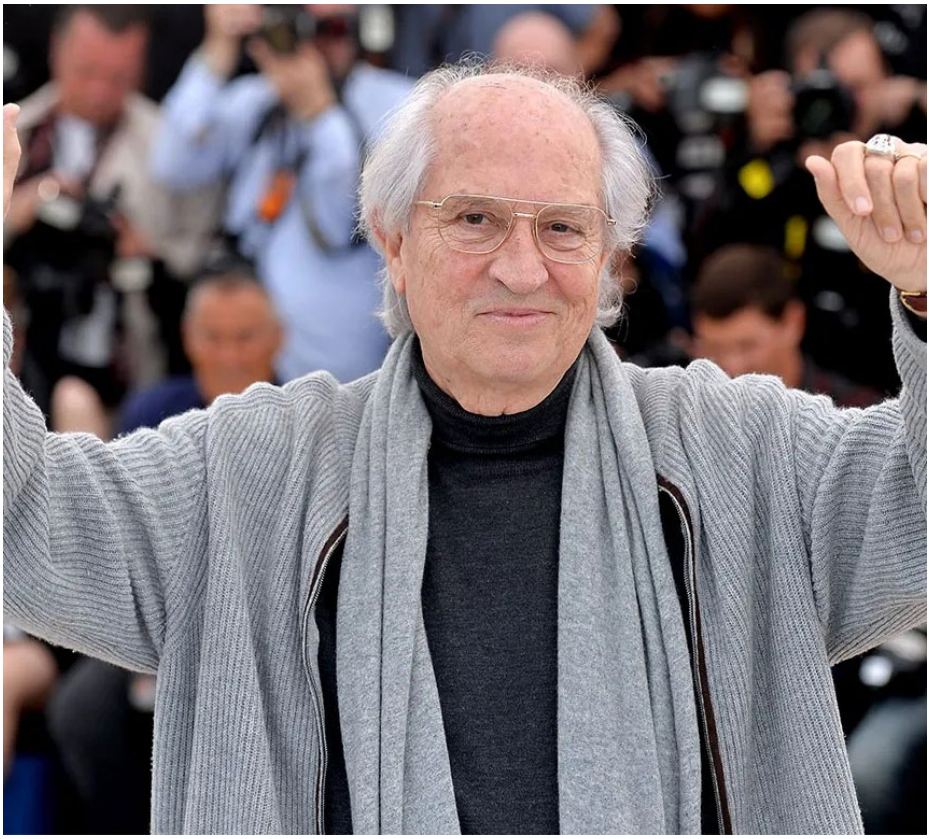
segue a pag. successiva

Locandina 40° edizione realizzata da Marco Veneri

San Giovanni Valdarno (Ar), patria del Masaccio, la città toscana che da 40 anni ospita il Festival fondato dall'illustre cittadino Marino Borgogni. In questo contesto hanno esordito tantissimi autori cinematografici che sono riusciti poi ad affermarsi diventando protagonisti del cinema italiano. Nel corso degli anni il Festival è stato frequentato dalle maggiori personalità del mondo del cinema.

Cinema Teatro Masaccio, via Borsi 1 - San Giovanni V. il luogo del festival

segue da pag.precedente



Vittorio Storaro (1940) Premio Marzocco alla Carriera alla 40° edizione di ValdarnoCinema. Direttore della fotografia vincitore di tre premi Oscar, per "Apocalypse Now" (1979), "Reds" (1981) e "L'ultimo imperatore" (1987)

d'incontro e di scambio tra chi il cinema lo fa e chi lo guarda.
Chiudo questa piccola riflessione con il Premio Marzocco alla Carriera, che sarà assegnato a uno dei più grandi *cinematographer* della storia del cinema, Vittorio Storaro. Il maestro della luce (e dell'ombra e dei colori) di tanti capolavori di Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci e Woody Allen, dopo la premiazione, introdurrà la proiezione di *Apocalypse Now*, uno dei film più giganteschi, folli e visionari della settima arte. Con l'apocalisse che è ora dentro e fuori di noi, mi sembra una bella metafora per attraversare la linea d'ombra e, forse, chiudere il cerchio. Buon 40esimo a tutti!

Marco Luceri

(1981), Dottore di ricerca in storia del cinema, è critico cinematografico del «Corriere Fiorentino - Corriere della Sera» e coordinatore del gruppo toscano del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. A Firenze lavora con il Cinema Odeon e tiene corsi di storia del cinema presso la Fondazione Stensen. Collaboratore di numerosi festival, ha curato rassegne, retrospettive, incontri ed eventi speciali. Ha pubblicato vari saggi e interventi su libri, cataloghi e riviste specializzate, sia in Italia che all'estero, in particolare sul cinema italiano, francese, americano e coreano. E' l'autore di "Tenebre splendenti. Sul cinema di Roman Polanski" (Ets, 2012) e "Un sorriso e un enigma. Il cinema di Michel Piccoli, attore" (Mimesis, 2022).

ValdarnoCinema Film Festival
www.valdarnocinemafilmfestival.it
ValdarnoCinema Film Festival
40ª Edizione | 5 – 9 Ottobre 2022
73° Concorso Nazionale "Premio Marzocco"
Via Alberti, 17 | San Giovanni Valdarno 52027
Tel. 055 940943 | Segreteria e amministrazione
info@valdarnocinemafilmfestival.it
Svolgimento: Cinema Teatro Masaccio

Diari di Cineclub | media partner

Premio Diari di Cineclub al ValdarnoCinema 2022

Presentiamo la Giuria di qualità nominata dalla Direzione del periodico incaricata di assegnare un proprio riconoscimento nell'ambito della 40ª edizione del VCFF tra le opere messe a disposizione dalla Direzione artistica:

Alberto Castellano
saggista e critico cinematografico napoletano, ha scritto per circa 20 anni per "Il Mattino" di Napoli e attualmente collabora con "alias" (supplemento settimanale de "il manifesto") e il periodico online **Diari di Cineclub**. Autore di numerosi saggi e volumi dedicati a Franchi e Ingrassia, Douglas Sirk, Carlo Verdone, alla comicità e al doppiaggio, ha approfondito i modelli narrativi, gli stili, le correnti e gli autori di alcune cinematografie asiatiche (Cina, Giappone, Corea, Iran). Ha fatto parte della commissione di selezione della Settimana della Critica della Mostra del Cinema di Venezia dal 1997 al 2000 ed è stato professore a contratto di Semiologia del Cinema all'Università di Fisciano Salerno. Ultimo volume pubblicato: Gomorra. Fenomenologia di un successo seriale.

Maria Antonietta Fenu
Psicoterapeuta-Psicologo, specialista in Età Evolutiva, Coppia e Famiglia; Già Psicologo Dirigente ASL RMA; già Presidente SIEFPP (Soci Italiani European Federation for Psychoanalytic Psychotherapy); membro del Comitato di Training e Docente Corso quadriennale di specializzazione ARPAD (Associazione Romana per la Psicoterapia dell'Adolescenza); Socio Fondatore SIPsIA (Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica dell'Infanzia, dell'Adolescenza e della Coppia). Autrice di molti saggi scientifici e del capitolo: I disturbi del Comportamento Alimentare nel volume Adolescenze (Magi). Titolare della rubrica Psicologia della Adolescenza nel Fascicolo Scuola di Sole24ore sino al 2010. Collabora con il periodico online **Diari di Cineclub**.

Nino Genovese
Critico e storico del cinema, giornalista, saggista, è stato docente all'Università di Messina, dove ha tenuto la cattedra di "Storia e Critica del Cinema" disciplina che continua ad insegnare presso l'Università della Terza Età. Socio "onorario" dell'Associazione «Museo del Cinema» di Torino, collabora alla rivista online di cultura cinematografica **Diari di Cineclub**, e alla «Gazzetta del Sud» (quotidiano di Messina e della Calabria), autore di numerosi saggi, si occupa di rapporti tra cinema, storia e letteratura ed ha pubblicato, tra l'altro, saggi e libri su moltissimi scrittori, registi ed attori. Per i suoi studi e le sue ricerche nell'ambito della storia del cinema è stato insignito di diversi, importanti Premi. Presidente del Centro Regionale FICC Sicilia.

DdC

Incontri d'oltralpe su carta washi: il Sol Levante cucinato alla francese

Ali Raffaele Matar

Sono le prime giornate di primavera del 2004 quando Frédéric Boilet riceve il lasciapassare per iniziare a lavorare al progetto dei suoi sogni: radunare un gruppo di fumettisti francesi, invitarli in Giappone e spingerli a partorire una short story illustrata a testa, che mostri il Giappone con gli occhi di più artisti europei, distantissimi per stile e filosofia di vita dal Paese del Sol Levante. Gli autori scelti sono otto, ai quali si aggiunge lo stesso Boilet, e andranno ad affiancare altrettanti illustri nomi del manga contemporaneo per un solo obiettivo: realizzare un volume da pubblicare l'anno successivo, in simultanea, in più paesi del mondo. Da questo improvvisato cantiere nasce un'ibrida raccolta di sedici storie a fumetti che mischiano stili, forme, sguardi e sapori diversi: *Japon vu par 17 auteur*s. L'idea piace agli editori e, già sul nascere, prima ancora che gli illustratori scelti abbiano immaginato una sola bozza delle tavole che intendono realizzare, ne acquistano i diritti di stampa sei publishing house tra Stati Uniti, Italia, Spagna e Olanda – oltre naturalmente a Francia e Giappone. Boilet, fumettista parigino da tempo residente in Giappone e per questo curatore dell'intero progetto, candida otto artisti tra i più rinomati della scena BD dei primi duemila: Nicolas de Crécy, Emmanuel Guibert, Fabrice Neaud, David Prudhomme, Joann Sfarr e altri non meno noti. Sul versante giapponese, Boilet opta per Taniguchi Jiro, da sempre apprezzatissimo in Occidente ma meno in patria, Matsumoto Taiyo, Igarashi Daisuke, Hanawa Kazuichi, diventato celebre per la faccenda della sua incarcerazione, che gli ispirerà ben due opere a fumetti, *In Prigione* (Keimusho no naka, 1999) e *Prima del carcere* (Keimusho no Mae, 2002). In minoranza le autrici donne, tra le quali soltanto due sul fronte nipponico: Takahama Kan che, esattamente come Taniguchi, riscuote più successo a Parigi che a Tokyo, e Anno Moyoco, la diva del fumetto josei (per donne adulte), erede della leggendaria Okazaki Kyoko. Il risultato, come per ogni opera collettiva, è un misto di alti e bassi. A storie magistrali di alcuni degli autori, seguono lavori meno azzeccati, dal livello piuttosto discutibile. In particolare, un paio di storielle dal contenuto alquanto infimo fanno domandare come possano, alcuni di questi autori, aver giustificato il proprio soggiorno in Giappone, a spese dei vari istituti francesi che li hanno ospitati tra Kyoto, Osaka, Nagoya, Fukuoka, Sapporo, Fukushima, Sendai e, chiaramente, Tokyo. Tra le tavole migliori realizzate dal gruppo francese spiccano quelle di Guibert, che sceglie di corredare un suo racconto in prosa di illustrazioni poetiche, pennellate d'acqua con la stessa meravigliosa tecnica che aveva utilizzato anche per il suo capolavoro, *La guerra di Alan*; così come quelle firmate da Neaud, che usa la narrazione del diario illustrato che lo ha reso famoso nel mondo grazie al suo Journal intime – il cui primo tomo, intitolato semplicemente *Diario*, vide la luce in Italia negli anni novanta per mano della defunta Rasputin. Eccezionale, poi, tra i racconti giapponesi, quello di Matsumoto Taiyo che, in pochissime pagine narra una leggenda dalla quale emerge tutta la passione mistica dell'autore per l'arte e per chi sceglie la strada del disegno. Il folklore è difatti il tema più seguito dagli autori nipponici, da Hanawa e Igarashi a Anno, che sfoggiano storie ataviche per mostrare ai lettori europei un lato forse meno conosciuto della propria terra. Il pezzo di Nicolas De Crécy, invece, intitolato *I nuovi dei*, in omaggio alla storica tradizione animistica del Giappone, punta a far riflettere sulla potenza iconografica nipponica, che costella qualunque luogo di simboli, loghi e personaggi pucciosi (kawaii) volti ad attirare, attraverso un fortissimo senso del marketing, ogni genere di pubblico. Questo suo racconto confluirà in seguito, nel 2007, nel graphic novel Journal d'un fantome, tradotto anche in Italia da Eris Edizioni. E pare proprio che De Crecy sia stato l'unico tra i tanti che hanno trovato spazio tra le pagine di questa antologia, a riscuotere un certo successo nel Paese del Sol Levante. Non a caso, dieci anni dopo, nel 2014, l'artista francese viene invitato a Tokyo dal famoso colosso editoriale Shueisha. Da questa residenza artistica nasce una miniserie che ha il gusto dell'assurdo, raccolta in un volume dal titolo *La république du catch*. L'impegno di De Crecy nei confronti del Sol Levante non si limita alla collazione degli episodi di quest'opera. In contemporanea, infatti, pubblica in Giappone un artbook realizzato a quattro mani con Matsumoto Taiyo e altre due raccolte di illustrazioni di oni e yokai, figure mitologiche giapponesi, rivolte al mercato francese. Prima di lui, però, a vincere una borsa di studio per una residenza artistica furono lo stesso curatore di Japon, Boilet, primo autore europeo in assoluto ad ottenere nel 1993 il Morning Manga Fellowship, concesso dall'editore Kodansha, a nome della rivista seinen più venduta nel Paese, Morning, cui fecero seguito l'anno successivo la residenza del francese Baudoin e dell'italiano Igort che, per l'occasione, disegnò le storie dell'alieno Yuri, come racconta nei suoi Quaderni giapponesi e in un altro suo volume autobiografico dedicato al Giappone: Kokoro. Al tempo della pubblicazione in Italia di Japon, per grazia di Coconino Press che scelse di intitolare il volume *Made in Japan*, Vincenzo Filosa, fumettista e traduttore dal giapponese, esperto di gekiga e manga sperimentale, aveva apostrofato il progetto come un insieme di "irritanti visioni francesi del Giappone e superflue visioni giapponesi del Giappone". Eppure, ancora oggi, al culmine del manga boom e della passione spasmodica per il Giappone in tutto il mondo, un volume di simile fattura resta un interessante, seppur non ottimo, punto di partenza, tutt'altro che superfluo, per comprendere da un diverso punto di vista il mistero alla base del fascino ipnotico di questa cultura apparentemente lontana ma, in verità, più vicina di quanto sembri. Una cultura la cui sconfinata produzione diversificata di opere, a fumetti e non, elude i meri fini commerciali, per dare il giusto riconoscimento alle differenze di gusti di tutto il pubblico, rispettandone le diversità socio-culturali, come evidenziava Moebius in un'intervista per l'edizione francofona (1996) di Ikkyu di Sakaguchi.

Copertina francese di Japon vu par 17 auteurs

Copertina giapponese de La republique du Catch di De Crecy

Storia di Matsumoto Taiyo contenuta in Japon

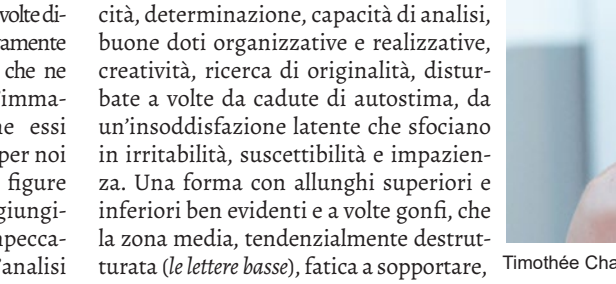
Ali Raffaele Matar

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #1

L'analisi della grafia di Timothée Chalamet

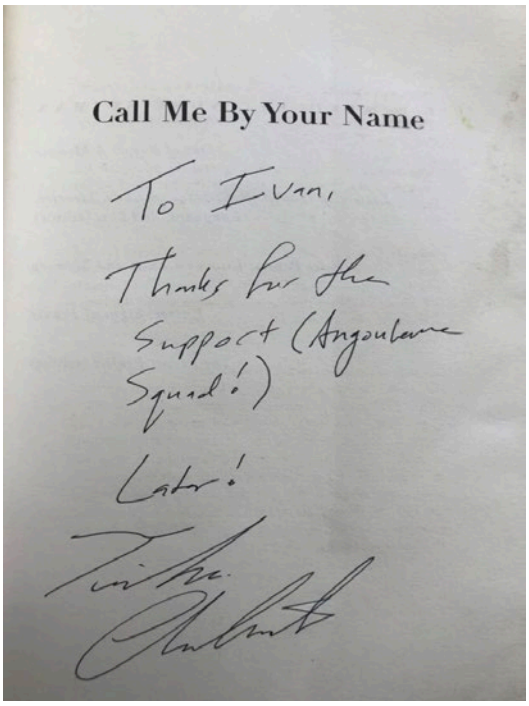
Barbara Taglioni

Lo star system per sua connotazione scopre talenti e costruisce immagini di personaggi fornendoci un'idea a volte distorta o eccessivamente patinata dei divi che ne fanno parte. Nell'immaginario comune essi rappresentano per noi *comuni mortali*, figure iconiche, irraggiungibili, avvolte in un alone di mistero e impeccabili anche nelle loro imperfezioni. L'analisi grafologica della loro scrittura si rivela spesso uno strumento utile per riuscire ad andare oltre la facciata e ci può far scoprire il loro vero carattere, portare alla luce aspetti diversi, interessanti e spesso sconosciuti della loro personalità. Osservare come occupano lo spazio nel foglio, il movimento da sinistra a destra sul rigo, attenzionare le personalizzazioni più o meno evidenti della forma, esaminare il tratto più o meno sottile e/o uniforme, la modalità con cui appongono la propria Firma, sono aspetti incredibilmente rivelatori del loro universo interiore. Timothée Chalamet arrivato in maniera roboante sul red carpet del 79° Festival del Cinema di Venezia, ha saputo catalizzare l'attenzione di un vastissimo pubblico e naturalmente ha stuzzicato anche la nostra. Descritto come allegro e scherzoso, dal volto angelico, sembra un connubio tra ambiguità, energia, provocazione, isolamento, pessimismo, diversità, fuga e inquietudine. Questo giovane attore 26enne, che da bambino sognava di diventare un calciatore, con la sua ultima interpretazione di cannibale innamorato, nel film *Bones and All* diretto da Luca Guadagnino, ha saputo stupire, far discutere, incantare, commuovere e forse anche lasciare perplesso il pubblico del Festival. Lee, il nome del suo personaggio, attraverso l'Amore tragico e fortissimo per Maren, sua simile, lascia intravedere per un attimo la possibilità di una luce, di un modo e un luogo in cui sentirsi a casa in una società avversa che respinge entrambi. Un'aspettativa che si rivelerà in realtà un'illusione dolorosamente straziante e quindi effimera. Cosa ci racconta la scrittura di questo ragazzo dall'apparenza fragile, contraddittoria, tormentata e intensa? Ci troviamo di fronte a un gesto grafico scarsamente armonico, disuguale, ascendente, angoloso, inclinato, vivacemente tormentato, a volte contraddittorio tra progressioni e contrazioni nel suo movimento verso il margine destro. La forma è in misto-script (*stampatello minuscolo e corsivo*) con qualche lancio (*trattini delle t prolungati*), con acuminazioni e qualche *triangolo* (*la A maiuscola in seconda riga e nel cognome*). Una grafia che lascia poco spazio all'affettività (*mancanza di curve e di lettere affettive come le a e le o tonde e ben formate*). Segni che rivelano dinamismo, entusiasmo, vivacità, determinazione, capacità di analisi, buone doti organizzative e realizzative, creatività, ricerca di originalità, disturbate a volte da cadute di autostima, da un'insoddisfazione latente che sfociano in irritabilità, suscettibilità e impazienza. Una forma con allunghi superiori e inferiori ben evidenti e a volte gonfi, che la zona media, tendenzialmente destrutturata (*le lettere basse*), fatica a sopportare, ci parla di indipendenza di spirito, di un sano egocentrismo, di grandi sogni e ambizioni, di sensualità e di pulsioni che mirano a spaziare in varie direzioni rivelatrici di gusto per il cambiamento, di umoralità e a volte di dispersione di energie che toglie serenità. I *buchi* tra lettere esprimono curiosità, intuizione e uno spirito critico adeguato. Gli ovali stretti, quasi ciechi o solo accennati, ci dicono che pur avendo collezionato fior fiore di fidanzate, la sfera affettiva non è tra le priorità, almeno in questo momento. Egli stesso racconta in una delle tante interviste: *sono alla ricerca di un senso di intimità con qualcuno che sia in sintonia con me*. Per l'attore infatti è importante la presenza dell'altro (*grafia inclinata*), ma per ora è prioritario realizzare gli obiettivi che si è proposto, sacrificando il sentimento. Da notare è l'ampiezza del margine sinistro che in grafologia ci parla del nostro rapporto con la Famiglia, con le tradizioni e con il passato e, nel caso di Timothée, corrisponde a un desiderio di distacco, di allontanamento dalle proprie origini, la voglia di essere libero e indipendente, senza zavorre: egli sembra maggiormente orientato verso quello che dovrà ancora accadere piuttosto che ancorato ai ricordi. Un altro elemento importantissimo da analizzare in grafologia è la Firma. Il modo in cui tracciamo il nostro nome e cognome, l'eventuale maggiore o minore cura con cui li trattiamo, raccontano molto di noi. Quella dell'artista risulta leggermente disomogenea al testo, più grande, con iniziali evidenti, oscura, con un punto dopo il Nome, posta a sinistra e su due livelli. La maggiore dimensione conferma l'aspetto narcisistico, mentre la disomogeneità, l'illeggibilità e il punto dopo il Nome evidenziano una sorta di barriera protettiva tra se stessi e il prossimo per salvaguardare aspetti interiori più intimi e fragili. Segnalano anche un conflitto interiore che ci riporta all'aspetto dualistico e non propriamente sereno dell'attore. La forma del punto *a cerchiolino* del punto esclamativo lascia emergere l'aspetto ancora adolescenziale di Timothée che nel suo *diventare grande* certamente ci saprà continuare a stupire.



Timothée Chalamet (1995)

"Bones and All" (2022) di Luca Guadagnino con Taylor Russell e Timothée Chalamet



Barbara Taglioni

Nata a Verbania, grafologa professionista (AGI Associazione Grafologi Italiani), appassionata di arte e di fotografia. Vive e lavora tra Forlì e Cesena. Già ideatrice e redattrice della rivista "Graphomania", gestore della pagina FB "Grafologhiamo" autrice di libri, articoli e pubblicazioni su riviste culturali e del settore quali Moleskine, Caffebook, La Piè, Il giardino di Adone, Stilus.

79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Venezia. Figli non propri, ritorno del fumo, disforie di genere e l'insuccesso dei Santi

Spettatrice Qualunque

È necessaria una premessa: i film di cui la SQ scrive sono frutto di una selezione fatta a priori in base ai gusti e alle repulsioni della stessa. Possono dunque mancare accenni ad autori importanti e ad opere di indubbia validità (non ha visto il pluripremiato *Bones and All* di Guadagnino per idiosincrasia ai cannibali) ma la SQ è una donna rozza e incapace di mediazione. A ciò si aggiunga che anche quest'anno le prenotazioni sono state molto complicate e spesso non è stato possibile vedere ciò che si desiderava (persa così *Monica* di Andrea Pallaoro)

Temi ricorrenti: figli non propri, ritorno del fumo, disforie di genere.

White Noise di Noah Baumbach ha aperto la settantanovesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Tratto dal libro di Don De Lillo il film è un'opera complessa e filosofica, ansiogena e colorata. Lo spettatore segue l'apparentemente tranquilla vita di una famiglia americana travolta nel terrificante caos della fuga da un evento pauroso, incidente con conseguente esplosione e creazione di nube tossica. Qualche battuta comica attenua ben poco la drammaticità dell' evacuazione dalla casa, della fila infinita e paralizzante di auto in fuga, della folla radunata in centri di soccorso. Sovrapposte alla catastrofe ambientale emergono le paure e le ossessioni intime dei protagonisti, la morte oscura la vita. Vivacità, policromie di prodotti e di clienti in un improvviso ballo alle casse di un supermercato compaiono inaspettati sui titoli di coda dissolvendo disastri e morte in un'atmosfera da musical. Con Adam Driver, Baumbach ha le sue sicurezze ma é Don Cheadle che riesce ad esprimere pienamente i diversi registri dell'opera.

Princess, del regista e sceneggiatore Roberto De Paolis è una fiction realistica e documentata (non docufiction) sulla vita di una ventenne nigeriana che si prostituisce in un boschetto ai margini del mare di Ostia correndo rischi, subendo truffe e truffando a sua volta. Riesce senza dubbio il tentativo dell'autore di discostarsi dalla narrazione più comune della vita di clandestini e prostituite. E l'operazione riesce per merito della protagonista che ha vissuto ciò che viene narrato anche con il suo contributo. Nel bosco non tutti gli incontri sono negativi, *Princess* riesce a mantenere, nella dolorosa drammaticità dei suoi giorni, una certa leggerezza che le consente di dare fiducia a qualcuno e di non restare vincolata al pensiero che tutto debba essere pagato. Indovinatissima e brava Glory Kevin, sguardo vivace ed intenso capace di comunicare emozioni e timori. Indovinata la scelta di Lino Musella.

Tár, di Todd Field, in concorso, storia della terribile direttrice d'orchestra, presunta molestatrice di altre donne ma fenomenale esecutrice, gode dell'interpretazione algida di Cate Blanchett che meriterà il premio Volpi come migliore attrice protagonista.

Bardo, falsa crónica de unas cuantas vedades di Alejandro G. Inárritu, film in concorso, trascina vorticosamente lo spettatore in un viaggio onirico (molto autobiografico) nel Messico natio e nella Los Angeles d'adozione. Il protagonista Silverio, giornalista e scrittore, deve tornare nel suo paese per ritirare un prestigioso premio e questo lo costringe ad incontri con persone e luoghi del suo passato. Le emozioni trasfigurano la realtà e l'interpretazione di Daniel Giménez Cacho coinvolge pienamente lo spettatore.

Nella sezione Orizzonti, *La Syndacaliste*, di Jean Paul Salome, è interpretato mirabilmente da Isabelle Huppert. Purtroppo si tratta della

"White Noise" di Noah Baumbach

storia vera di una coraggiosa sindacalista che lotta strenuamente per salvare posti di lavoro ed evitare il trasferimento di know-how di una importante impresa dalla Francia alla Cina. Pagherà di persona un prezzo altissimo prima di violenza e poi di diffamazione, passando da vittima a colpevole in un lungo, ingiusto processo. Cast indovinato e pathos ininterrotto.

Argentina, 1985 di Santiago Mitre, in concorso, ricostruisce con forte empatia e drammaticità il processo civile che viene istruito per giudicare Videla, Massera e altri militari della Giunta militare responsabili in Argentina di crimini contro l'umanità.

Il senso morale e la ferma determinazione di ricerca delle responsabilitá da parte del procuratore Julio Strassera è sottolineata dall'atmosfera di

"Athena" di Roman Gavras

serena tranquillità familiare ove è evidente che serenità e tranquillità non scaturiscono da assenza di pericoli (che invece esistono concreti e pesanti) ma dalla certezza di essere nel giusto. L'entusiasmo e l'energia di perseguire verità e giustizia animano anche il collaboratore Moreno Ocampo e tutto il gruppo dei giovani assistenti. Con delicatezza ai racconti atroci dei testimoni vengono accostati momenti di ironia e sarcasmo attraverso il vispo e sagace figlio di Strassera.

Master Gardener, fuori concorso. Un'esplosione floreale apre l'opera di Paul Schrader, trama avvincente e protagonisti dalle poliedriche personalità. Il giardino, i fiori, le piante, la semina, la cura e la fioritura sono metafore dell'esistenza ma sceneggiatura e dialoghi sono espliciti e apprezzabilmente privi di artifici di maniera.

Joel Edgerton risulta credibile come esperto giardiniere, come uomo affascinante dal passato oscuro e come rassicurante partner. Sigourney Weaver veste impeccabili golfini dai toni delicati e impugna con stile rivoltelle fortunatamente scariche.

In *Athena*, di Roman Gavras, film in concorso, le scene di guerriglia urbana sono girate come un colossal di genere. Secondo l'autore *Athena* potrebbe essere ambientato in ogni epoca e questo è forse un risultato raggiunto. Le mura degli edifici assediati ricordano i merli di un castello, gli scudi dei poliziotti rimandano ad antichi guerrieri. La colonna musicale potrebbe accompagnare qualunque battaglia. Ma poi? Poi è fragore di scontri, sono scintille e rimbombi, sono esplosioni, è caos: nulla, assolutamente nulla di più. Tragedia antica? Tragedia contemporanea? Molto rumore per nulla.

Che tragedia i Santi alla settanovesima mostra! *Padre Pio* e *Santa Chiara* non suscitano alcuno afflato di spiritualità e soprattutto non compiono il miracolo di indirizzare i loro autori verso altri temi ed altre opere. Del film su *Padre Pio* di Abel Ferrara, presentato dalle Giornate degli autori, col passare dei giorni e delle proiezioni, si è appannato il ricordo e quindi le tentazioni di stroncatura si sono attenuate. Rimane il ricordo confuso di molto sangue e di scontri tra manifestanti e oppressori mal amalgamati alla storia del frate.

Per *Chiara* di Susanna Nicchiarelli invece sono vividi e recenti sconcerto e rabbia per un'operazione spropositamente ambiziosa che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sembra imitare volontariamente Jesus Christ superstar e involontariamente Brancaleone alle Crociate. Margherita Mazzucco, l'amica geniale, rende una Santa Chiara dallo sguardo imbambolato. Si salva solo la suora anziana per la bravura di Tiziana Cruciani cui forse sono state fatte girare le scene senza farle intuirne il contesto.

Fuori concorso il più bel film di quest'anno, *Living* di Oliver Hermaus. Un'opera delicata, realizzata con una fotografia che impeccabilmente rimanda agli anni '50, con un cast indovinatissimo e, in particolare, con un protagonista dall'interpretazione magistrale. La sensibilità dell'autore è un messaggio sul valore dei giorni che restano della vita e di etica del lavoro.

Secondo la SQ il migliore in concorso della settanovesima Mostra, è stato *The Wale* di Darren Aronofsky, troppo perfetto per meritare premi e riconoscimenti. Drammatico ma privo di qualunque eccesso con l'eccezione dell'eccessivamente grasso protagonista. Bravissimi tutti, Brendan Fraser con occhi che distolgono dal grasso che l'opprime e sentimenti, emozioni, ricordi, speranze e dolori che traspaiono dallo sguardo. Interessanti le storie che legano i personaggi, un'amica sorella dell'ex molto amato, una ex moglie mai disprezzata, una figlia abbandonata ma desiderata.

L'immensità, uno dei cinque film italiani in concorso (e a questo punto salvando il Pallaoro purtroppo non visto menomale non ce ne siano stati di più) è stata una deludente opera di Emanuele Crialese. Anche le canzoni più orecchiabili sono sembrate fuori posto. Forse l'autore era troppo coinvolto dalla propria storia personale, certo è che rimane valida solo l'interpretazione di Luana Giuliani che delicatamente e mai macchiettisticamente mostra il suo desiderio di cambio di genere. Di Vincenzo Amato ricordavamo prove migliori, Penelope Cruz recita da Penelope Cruz.

"Love life" di Kôji Fukada

Colpisce e rallegra l'esistenza dei cugini: famiglie con figli unici già da decenni e aumento dei single per scelta hanno fatto scomparire questo genere di parentela. Invece per ben due volte, nella ricca villa al mare e nella tradizionale tavolata di Natale rivediamo cugini ragazzini capaci di giocare, scherzare e rischiare insieme.

Les enfants des autres deve al titolo (che speriamo venga tradotto senza svolazzi di fantasia) la chiarezza del tema che altrimenti potrebbe apparire nebuloso. Una quarantenne alle porte della sterilità si affeziona alla figlia di un compagno dal quale sarà lasciata. Maternità negata su più fronti: ci dispiace per lei ma, così come viene narrata, la storia non commuove.

Commuove molto invece *Love Life* di Kôji Fukada, altro film in concorso che avrebbe meritato più di un premio. Sensibilità giapponese espressa con lingua dei segni. E lascia più di un segno: nel dolore di una perdita, nella solidarietà con i fragili, nelle incomprensioni che passano, negli affetti che restano.

"Il signore delle formiche" di Gianni Amelio

Don't Worry Darling di Olivia Wilde fuori concorso, distonico ma lontano mille miglia da Truman Show. Brutta America in bei colori, cast stellare che non brilla quanto potrebbe.

Ti mangio il cuore di Pippo Mezzapesa in Orizzonti. Se la SQ fosse stata meno distratta e si fosse ricordata che si trattava della storia di una vera faida e che la protagonista (interpretata dalla brava Elodie) fosse entrata con i tre figli nel programma di protezione dei testimoni di giustizia, avrebbe sopportato di più rudi immagini, cupa atmosfera, porci che leccano il sangue delle vittime e volti cancellati da scariche di pallottole.

Il signore delle formiche di Gianni Amelio, in concorso. L'errore più eclatante è non aver scritto nei titoli di coda che il reato di plagio anche a seguito della tragica vicenda venne abolito. Andando a ritroso si parla molto di Aldo Braibanti, intellettuale condannato in via definitiva a due anni e poco dell'atroce distruzione fisica e mentale del giovane Ettore Tagliaferri a causa della relazione omosessuale non accettata dalla sua famiglia. Forse ha ragione chi ha giudicato Amelio come un'occasione sprecata e che sia un peccato che la storia non abbia interessato Bellocchio.

Dead for a dollar di Walter Hill ha il *c.d.* cast stellare: Cristopher Waltz, William Dafore, Max Borlund, Joe Caribbens e, per gli amanti delle serie, una graziosa Rachel Brosnahan, fuori dai panni della fantastica signora Maisel.

Saint Omer di Alice Diop ha lasciato totalmente indifferente la SQ. La vicenda processuale è narrata in modo piatto, la recitazione appare monocorde. Probabilmente è tutto voluto ma che ricevesse addirittura due premi (De Laurentis per l'opera prima e Leone d'argento gran premio della giuria) lascia interdetta la SQ.

The Son di Florian Zeller: strano l'abbiano messo in concorso perché molto tradizionale, morale del film è che i troppi impegni e successi dei genitori non fanno bene ai figli. Ma i figli che non sanno accettare la separazione dei genitori manifestano problemi loro. Forse i secondi figli e le seconde mogli avranno padri più presenti.

En los márgenes di Juan Diego Botto, in Orizzonti, soddisfa tutte le pulsioni sociali della SQ. Bravo il regista e sceneggiatore nell'intrecciare storie, nel dare spessore ai personaggi, nel dosare impegno civile, solidarietà, dinamiche di coppia, sensi di colpa, sfruttamenti (termine errato) e conclusioni drammatiche e risoluzioni parziali (tutto sbagliato).

Blonde di Andrew Dominik, in concorso, tratto dall'omonimo romanzo di Joyce Carol narra come distruggere un mito puntando sulla compassione per la povera orfanella violentata ad inizio carriera e sfruttata come Monica Lewinsky dal buon presidente Kennedy, anticipatore sul fronte delle pulsioni sessuali del meno buono presidente Clinton.

"Siccità" di Paolo Virzì

Siccità di Paolo Virzí, fuori concorso, non è il Virzí dei tempi migliori. Troppi sceneggiatori per troppi attori, tutti sprecati, troppa imitazione di fatti reali e recenti. In una Roma che supera per angoscia la Bergamo delle colonne di automezzi militari pieni di bare, in un'esplosione di scarafaggi (che ricordano le formiche della pubblicità di una crema lenitiva) si salva solo Silvio Orlando cui viene affidato un ruolo nelle sue corde e che, di nuovo dopo *Aria ferma*, si rimanda in prigione.

A Khers nist (*No bears*) di Jafar Panahi è andato il premio speciale della giuria. La SQ non ha opinioni sul film ma nutre dubbi sulle reali motivazioni dei giurati. È certo che non abbia influito nell'attribuzione del premio il desiderio di un riconoscimento a un bravo autore perseguitato e arrestato ingiustamente?

Il film di chiusura *The Hanging Sun*, film di Francesco Carrozzini, é un giallo scontato, rara eccezione di sinossi che anticipa tutto con chiarezza.

Per concludere, la SQ confessa di aver dormito molto bene durante la proiezione del film vincitore del Leone d'oro di cui quindi non può dire assolutamente nulla e di cui non si ricorda neanche il titolo. Che fosse un documentario è per lei irrilevante, ciò di cui non si dà pace è perché nessun premio sia andato a *The Whale* di Darren Aronofsky e a *Love Life di Kôji Fukada.*

Spettatrice Qualunque

The Happiest Man in the World

Alesssio Cossu

Sono passati parecchi anni da quando i film di Jasmila Žbanič, quali *Il segreto di Esma* e *Il sentiero*, hanno trasposto su pellicola il dramma della guerra nell'ex-Jugoslavia, scuotendo le coscienze forse troppo tranquille del resto d'Europa. Con *Perfect Day*, dello spagnolo Luis Fernando De Aranoa, le conseguenze di quel conflitto non sono più un campo d'indagine esclusivamente slavo perchè vengono presentate dal punto di vista dei membri delle organizzazioni umanitarie. Più recentemente, in Italia, è stato Massimo D'Orzi a girare un documentario (*Bosnia Express*) che attraverso le voci e le testimonianze delle donne ha proposto una rivisitazione della Bosnia d'oggi sollevando interrogativi universali sul rapporto tra guerra, religione, potere e condizione femminile. Teona Strugar Mitevska ha scelto un'ottica ancora diversa: far riemergere il fardello del passato in modo imprevisto, in un contesto assolutamente altro, facendo leva sulla sensazione di immediatezza che stordisce i personaggi prima e il pubblico poi. Siamo a Sarajevo trent'anni dopo la guerra. Zoran e Asja sono due quarantenni convenuti, tra i tanti, a una serata organizzata da un'associazione benefica, allo scopo di far conoscenza, stringere amicizia e poi chissà... Si tratta di una forma di socializzazione importata dagli Stati Uniti e chiamata "Speed date". Giunti nel luogo dell'incontro, una palazzina dai cui piani superiori si dominano tanto la città quanto le colline irte dei sepolcri dei caduti, quanto le strade e il tessuto urbano vero e proprio, vengono assegnati a un tavolo sul quale, tramite una pulsantiera, dovranno rispondere a delle domande fatte in contemporanea a tutti i partecipanti da una speaker che gestirà tutte le fasi dell'incontro. La conoscenza avviene per gradi, con domande e forme di socializzazione via via più intime, quali il consumo dei cibi, il ballo e così via. Le tecniche di ripresa scelte dalla regista estrinsecano efficacemente il processo di avvicinamento e conoscenza. In una delle prime inquadrature, Zoran è già sulla veranda della palazzina, mentre Asja è ancora all'esterno, mostrata in campo lunghissimo: la distanza tra i due è massima, quasi incolmabile. Successivamente, uno zoom inquadra la donna, ma solo parzialmente, poi di spalle. Lo sguardo dello spettatore deve coincidere, in questi primissimi minuti, con lo stato di trepidazione di Zoran. A mano a mano che le domande si fanno più intime, anche le inquadrature si polarizzano sui volti dei due, arrivando a un campo/controcampo che culmina con lo sguardo in macchina: i due non hanno più veli e sono costretti a misurarsi senza infingimenti. I due si raccontano in due minuti: lei ha una laurea in legge e vorrebbe farsi una famiglia, lui è stato un soldato serbo bosniaco e lavora in banca. La diversa reazione a una domanda chiave spezza l'equilibrio. "Quale potere vorresti avere?" Lei: "Guardare in faccia le persone e intuirne all'istante le intenzioni". Lui: "L'amnesia". Insomma Asja vuole viver bene il presente, Zoran cerca ancora di liberarsi del passato. Ma è la domanda sul ricordo peggiore quella che sembra scavare un solco profondo tra i due: mentre lei parla del bullismo a scuola, lui si alza ed esce visibilmente dalla sala. Vi fa ritorno visibilmente stravolto, dopo essersi sciacquato il volto (sequenza fortemente metaforica) poi, esulando dal programma, chiede alla donna se è stata ferita ad

una certa data. Nessuna risposta. Durante il pranzo, stessa scena: Goran lascia imbarazzatissimo i commensali. Il suo "Speed date" si è trasformato nell'incubo peggiore: egli è il feritore della donna che il destino gli ha messo ora di fronte. Un fugace flashback al ralenti di Asja spiega al pubblico le circostanze del ferimento: attingere l'acqua a una fontana le è costata la morte del marito e una ferita alla spalla. Ma affinchè il perdono di Asja sia completo, Zoran deve passare attraverso il suo legittimo risentimento. Rompendo le regole del "gioco della felicità", la vittima si rifà sul carnefice che, legato con dei tendaggi, viene esposto al ludibrio delle altre coppie. La situazione sembra precipitare e le organizzatrici devono intervenire. Le inquadrature fisse sui volti di qualche minuto sembrano un lontano ricordo e ora la macchina da presa è più mossa e nervosa che mai: la donna ha l'argento vivo addosso e Zoran, significativamente, non reagisce alle percosse. Poi, alla fine, tutto sembra placarsi, le regole del gioco vengono ristabilite: il ballo, il gioco con la palla e altre domande cui rispondere. Ma il momento della resipiscenza è troppo intimo perché possa evaporare come il sudore nel salone da ballo. E allora è un luogo più claustrofobico, ma anche più intimo quello scelto dalla Mitevska per la riappacificazione: sono le piastrelle dei bagni le mute testimoni di quanto avviene. Solo toccando la cicatrice di Asja Zoran potrà liberarsi dai propri fantasmi. Date le premesse, il finale è in pratica un'appendice già scritta, che conferma una nuova condizione anche per Asja, la quale sembra aver addirittura riacquisito la giovinezza che le era stata tolta. L'ultima inquadratura è per Sarajevo tutta, all'imbrunire, placida e pacificata, ma con chissà quante Asja e quanti Zoran nelle sue strade, con chissà quanti fantasmi che cercano sé stessi. Le cose migliori di questo film sono sicuramente la sceneggiatura e l'originalità della scrittura. Sicuramente per l'ottimo senso del ritmo e la capacità di infondere nello spettatore prima curiosità intorno ai due protagonisti, anche grazie alla loro autopresentazione in corso d'opera, poi apprensione fino alla rivelazione dell'angoscioso segreto di Zoran. La sua mimica facciale, all'inizio enigmaticamente contratta, via via più nervosa e imbarazzata, rende giustizia del personaggio e spiega anche le scelte di casting: la regista non aveva tanto bisogno del belloccio di turno, quanto di un volto segnato dalla magrezza, con uno degli occhi seminascosto da un ciuffo di capelli, come se, insomma, la violenza perpetrata in guerra si fosse tradotta anche in una deprivazione fisica, oltre che morale. Liberazione per Zoran e palingenesi per Asja, dunque, sono le parole chiave del film. Il personaggio femminile è delineato in modo anche più completo: verbalizza le sue ansie e le sue debolezze ai commensali, mentre Zoran lascia la sala e si chiude nel mutismo finchè lei non compare per liberarlo dalle proprie ossessioni.

Alessio Cossu

79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Breve storia della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia

E resoconto sull'edizione 2022

Nino Genovese

Nascita e breve storia della Mostra - Era il 1932, X anno dell'era fascista, quando, nell'ambito della XVIII Biennale di Venezia – nasce la prima "Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica" (come viene allora denominata), che poi assumerà il nome (che a tutt'oggi mantiene) di "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia". Si tratta del primo festival cinematografico al mondo e, quindi, conseguentemente, il più antico, ancora oggi uno dei più importanti (insieme con Cannes, Berlino, Toronto e pochi altri), che nasce per iniziativa del Conte Giuseppe Volpi di Misurata (allora Presidente della Biennale), dello scultore Antonio Maraini (Segretario Generale) e di Luciano De Feo (Segretario Generale dell'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo di Roma), con l'approvazione di Mussolini, convinto che una tale manifestazione avrebbe contribuito ad attirare i riflettori internazionali sull'Italia fascista. Infatti, in quell'anno, viene celebrato il decennale della marcia su Roma e, quindi, dell'avvento al potere del fascismo; vengono inaugurate nuove strade ed autostrade; l'Italia ottiene importanti riconoscimenti in ambito sportivo e si modernizza sempre più, presentandosi come un Paese in cui la tecnologia è al suo massimo splendore e sviluppo in tutti i settori (industrie di vario tipo, navi, aerei, automobili, tra cui la famosa "Fiat Balilla", ecc.)...

Da quell'anno, che segna la nascita della "Mostra", ne sono trascorsi novanta precisi; ma – per quanto riguarda le edizioni ufficiali – esse risultano soltanto 79, compresa quella del 2022.

Come mai?

Semplicemente perché vi sono stati alcuni periodi in cui, per vari motivi, il festival non c'è stato.

Le varie edizioni - La prima edizione si svolge interamente sulla terrazza dell'Hotel Excelsior, al Lido di Venezia, dal 6 al 21 agosto 1932, e - pur non essendo ancora una rassegna competitiva - presenta titoli importanti, che diventeranno poi "classici" della storia del cinema, oltre ad ospitare registi e attori di grande spicco e rilievo internazionale.

Il primo film, proiettato la sera del 6 agosto 1932, fu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Rouben Mamoulian, che ottenne due riconoscimenti "non ufficiali" per il film più originale e per il miglior attore protagonista, Fredric March (vincitore, poi, anche dell'Oscar); alla proiezione del film (come riferisce «La Gazzetta di Venezia» dell'epoca), seguì un grande ballo nei saloni dell'Excelsior, in un «viavai pittoresco delle *toilettes* più squisite».

In mancanza dei "Premi ufficiali" da assegnare ai film presentati, viene indetto un *referendum* tra il pubblico, che considera miglior regista il sovietico Nikolaj Ekk per *Putjovka v zizn* (Il cammino verso la vita) e come film più divertente il delizioso *A nous la liberté* di René Clair.

La seconda edizione – dal momento che il festival fa parte integrante della Biennale, che allora si svolgeva ogni due anni – viene realizzata non nel 1933, ma nel 1934; in tale anno si verifica il primo "scandalo" al Lido, con Hedy Lamarr (allora ancora Hedy Kiesler), che appare sul grande schermo in un nudo integrale durante una sequenza di *Estasi*, pellicola diretta dal regista cecoslovacco Gustav Machatý. Altri cosiddetti "scandali" seguiranno, nel corso del tempo, per la mancata assegnazione del Leone d'oro al film considerato dai critici più meritevole; in tale ottica, ricordiamo il caso eclatante di Luchino Visconti, il cui innovativo e rigoroso *Senso*, nel 1954, viene sconfitto da *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani; ma - soprattutto - nel 1960, quando il pubblico in sala fischia il film vincitore, il francese *Il Passaggio del Reno* di André Cayatte, preferito dalla giuria allo stupendo *Rocco e i suoi fratelli*; Visconti vincerà il Leone d'oro solo nel 1965, con il meno "memorabile" *Vaghe Stelle dell'Orsa*.

Dalla terza edizione, che si svolge nel 1935, la cadenza diviene annuale.

Ma le edizioni 1940, 1941 e 1942, le ultime prima della sospensione per Seconda Guerra Mondiale, sono oggi considerate "non avvenute" poiché il pesante e condizionante clima "propagandistico" del regime fascista aveva falsato la competizione, a cui, peraltro, partecipavano solo film provenienti dai Paesi dell'Asse.

Il conflitto bellico determinò, poi, dal 1943 al 1945, un'interruzione nello svolgimento della Mostra, che riprese a conclusione della guerra.

Da quel momento in poi, la Mostra va avanti così, senza troppe "scosse" o "tentennamenti", seguendo quasi uno *standard* prestabilito, ma diventando sempre più importante a livello di opere selezionate e di artisti presenti.

Fino al 1968, in cui la cosiddetta "contestazione generale", che continua anche negli anni successivi, non può non coinvolgere anche la Mostra, considerata una manifestazione ancora "fascista" e, comunque, di carattere alto-borghese, se non addirittura "aristocratica" ed elitaria, prevalentemente per *vip*, piena di orpelli, di lusso, di eleganza e di "apparenza", più che di "sostanza".

Se, nel periodo più caldo della contestazione (1969-1979), il festival poté tenersi ugualmente, vennero, però, aboliti tutti i Premi e i riconoscimenti ed esso ritornò ad essere un festival "non competitivo", com'era stato nella prima edizione.

Ma, negli anni 1973, 1977 e 1978, la Mostra, per vari motivi, non ebbe luogo, saltò del tutto.

Fu solo nel 1979, con la direzione del regista e studioso di cinema Carlo Lizzani, che essa poté riacquistare il prestigio e l'immagine che aveva avuto in campo internazionale e che gli avvenimenti di carattere storico e sociale, succedutisi negli anni, in un certo senso, avevano appannato, gettando le basi per il recupero del prestigio internazionale: cosa che avverrà nel decennio successivo e continuerà sempre più nel corso del tempo, in maniera tale che, a tutt'oggi, la Mostra del Cinema di Venezia risulta – come già detto – non solo il primo festival al mondo, ma, sicuramente, anche uno dei

segue a pag. successiva

La locandina delle origini

segue da pag. precedente

più importanti, capace di coniugare un programma vario, ma di alto livello artistico, con quel *glamour* che, piaccia o non piaccia, ha da sempre contraddistinto la manifestazione.

La quale - oltretutto - si avvale di una lunga ed importante storia, ricca di avvenimenti e di eventi di fondamentale importanza, che seguono e riflettono anche il corso delle vicende storiche, di cui – come i film presentati – costituiscono lo specchio; di questo svolgimento ora possiamo individuare le fasi principali anche attraverso la monumentale, ed approfondita storia della Mostra, di ben 1200 pagine, pubblicata dall'editore Marsilio in collaborazione con la Biennale, frutto di un lungo, paziente e meticoloso lavoro di ricerca di Gian Piero Brunetta, tra i più importanti studiosi e storici del cinema italiano; ed è Brunetta che - nell'ambito di questa lunga storia - individua sei archi temporali: 1. Dal 1932 al 1942 (ovvero la Mostra sotto il fascismo); 2. Dal 1946 al 1959 (dopoguerra e inizio del *boom* economico); 3. Dal 1960 al 1968 (emersione delle *Nouvelle Vague* fino al Sessantotto); 4. Dal 1969 al 1977 (i cosiddetti "anni di Piombo", ma anche l'abolizione del concorso e la riscrittura dello Statuto); 5. Dal 1979 al 1997 (dall'inizio della stagione del «riflusso» all'alba della rivoluzione digitale); 6. Infine, dal 1998 al 2020 (dalla «privatizzazione» della Biennale allo scoppio della pandemia da Covid-19).

2022: la 79.ma edizione

Dopo questo sintetico e lineare *excursus* storico, con cui abbiamo compiuto una sorta di affascinante, ma forzatamente rapido viaggio nel tempo, possiamo ora "tuffarci" nel presente, esaminando gli aspetti principali dell'ultima Mostra, che si è svolta dal 31 agosto al 10 settembre 2022, nei vari "luoghi" adibiti alle proiezioni, ubicati presso il Lido di Venezia (consueta sede di svolgimento della manifestazione).

Com'è nella tradizione consolidata del "nostro" festival, moltissimi sono stati gli ospiti di rilievo: Julianne Moore (nella sua veste di Presidente della Giuria), Cate Blanchett, Brad Pitt, Penelope Cruz, Tilda Swinton, Hugh Jackman, Adrian Brody, Christoph Waltz, William Dafoe, Laura Dern, Timothée Chalamet (presente anche l'anno scorso per il film *Dune* e quest'anno protagonista del film di Luca Guadagnino), e tante altre giovani *star*.

Come si può constatare, si tratta di un elenco composto da nomi di grande prestigio internazionale, tanto che basterebbero solo uno o un paio di essi ad arricchire con la loro presenza qualsiasi festival... Ma Venezia non è un festival qualsiasi, e... vuole sempre esagerare!

Per questo, poi, non mancano i piccoli episodi "scandalosi", artatamente amplificati, vari fatti oggetto di discussioni, su cui si buttano a capofitto i *mass-media* maggiormente aperti alle istanze più "nazional-popolari" (intendendo il termine gramsciano nella sua accezione più riduttiva e negativa), alla ricerca soprattutto del *gossip*, vale a dire del pettegolezzo, della chiacchiera mondana.

Ed allora, volendo seguire anche noi, almeno per un attimo, questa strada - che è pur sempre quella che desta maggiore curiosità ed interesse nel pubblico più ampio - possiamo ricordare alcuni episodi che hanno caratterizzato questa edizione della Mostra.

Ad esempio, l'arrivo a sorpresa di Hillary Clinton, ex Segretario di Stato degli Stati Uniti ed ex First Lady invitata dalla stilista Diane von Furstenberg, come ospite d'eccezione dei "Dfv Awards", l'evento che celebra le donne e l'emancipazione femminile; oppure la confessione di Emanuele Crialese, che ha rivelato di essere nato «biologicamente donna», per cui il suo nuovo film, *L'immensità*, ha una evidente connotazione autobiografica; o ancora uno stupido episodio (peraltro mai avvenuto) cui vogliamo accennare solo perché è diventato "virale" sui *social* per un po' di tempo, vale a dire lo sputo (smentito) di Harry Styles a Chris Pine; ed ancora il "trionfo" sul *red-carpet* (ma non solo) di una *popstar* come Timothée Chalamet, con il suo *look* molto particolare, presente anche l'anno scorso per *Dune* e, quest'anno, come protagonista del film di Luca Guadagnino, *Bones and all*.

Il prestigioso "Leone d'oro alla carriera" è stato assegnato a Catherine Deneuve, una delle ultime "dive" del cinema, che – come ha ricordato lei stessa – è stata scoperta proprio grazie a un film presentato a Venezia nel lontano 1967, il famoso *Bella di giorno* di Luis Buñuel; l'ultima diva ad arrivare è stata Monica Bellucci, che fa parte del *cast* di *Siccità*, il nuovo film (fuori concorso, vincitore del Premio Francesco Pasinetti 2022) di Paolo Virzì; Tilda Swinton, protagonista, nel doppio ruolo di una madre e di una figlia, di *The eternal daughter* di Joanna Hogg, si è presentata con una chioma color giallo per ricordare - a suo dire - metà della bandiera dell'Ucraina. Ma il re del *red carpet* è stato probabilmente Brad Pitt, arrivato alla Mostra del cinema di Venezia 2022 in qualità di produttore di uno dei film in concorso, *Blonde*, dedicato a Marilyn Monroe ed interpretato da Ana de Armas.

Tuttavia, a parte questi episodi ed altri simili, che fanno parte integrante della Mostra, ciò che per noi conta più di ogni altra cosa sono i film presentati al festival, innanzitutto quelli in Concorso (che a Venezia – a differenza che in altri festival – ha avuto sempre un ruolo fondamentale), ma anche quelli delle altre sezioni, che rappresentano un po' tutti i Paesi del mondo e che sono apparsi tutti di elevato livello, grazie alla cura con cui sono stati selezionati dal direttore della Mostra Alberto Barbera e da tutti i suoi collaboratori.

Non potendoli citare ed esaminare tutti, in questa sede ci limitiamo a indicare soltanto quelli che hanno vinto i Premi principali.

Il Leone d'Oro - È stato assegnato a *All the Beauty and the Bloodshed* di Laura Poitras, unico documentario sui 23 titoli in corsa, e secondo documentario (dopo *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, del 2013) a vincere il Premio più importante: il film è incentrato sulla figura della celebre fotografa ed attivista americana Nan Goldin e sulla sua battaglia per ottenere il riconoscimento della responsabilità della famiglia Sackler per le morti di *overdose* a causa dell'antidolorifico "Oxycontin", prodotto dalla "Purdue Pharma", l'azienda farmaceutica di proprietà dei Sackler, responsabile della morte negli Usa di almeno 500.000 persone. «Il mio più grande orgoglio è quello di aver messo in ginocchio una famiglia di miliardari in un mondo in cui i miliardari possono contare su una giustizia diversa da quella di persone come noi e la loro impunità è totale negli Stati Uniti. E, per ora, ne abbiamo abbattuto uno», ha dichiarato la coraggiosa fotografa e regista a Venezia.

Gli altri premi - Il "Leone D'Argento - Premio per la Migliore regia" è stato vinto da Luca Guadagnino (regista di caratura internazionale, di origine siciliana, nato a Palermo) per il già citato *Bones and All*., il suo primo film interamente ambientato negli Stati Uniti, incentrato su cannibalismo e su personaggi che vivono ai margini della società, interpretati da Timothée Chalamet e Taylor Russell, la quale, a sua volta, ha vinto il "Premio Mastroianni" come migliore attrice emergente; la "Coppa Volpi per la migliore attrice" è andata Cate Blanchett per il film *Tár* di Todd Field; quella per "il migliore attore" è stata vinta da Colin Farrell per *Gli spiriti dell'isola* di Martin McDonagh, mentre il "Premio Orizzonti per la Migliore Attrice" è stato conquistato da Vera Gemma per il film *Vera* di Tizza Covi e Rainer Frimmel, incentrato sulla figura della figlia di Giuliano Gemma.

Saint Omer della regista francese, di origine senegalese, Alice Diop, si è aggiudicato il "Leone del futuro" per l'opera prima, ma anche il "Leone d'Argento - Gran Premio della Giuria"; mentre il "Premio Speciale della Giuria" è stato vinto da *Khers Nist - No bears* (*Gli orsi non esistono*) di Jafar Panahi, il regista iraniano "detenuto" dal regime (e faceva effetto vedere in sala la sua sedia vuota!). Invece, non ha ottenuto nessun premio – ma ci piace ugualmente segnalarlo – il bel film di Gianni Amelio, *Il Signore delle formiche*, con Luigi Lo Cascio ed Elio Germano, incentrato sul processo che si celebrò a Roma, alla fine degli anni Sessanta, in cui il drammaturgo e poeta Aldo Braibanti fu condannato a nove anni di reclusione con l'accusa di plagio, vale a dire per avere sottomesso alla sua volontà, in senso fisico e psicologico, un suo studente e amico da poco maggiorenne: «un film sulla violenza e l'ottusità della discriminazione», lo definisce il regista.

A mo' di conclusione di questo rapido resoconto, possiamo utilizzare anche il consuntivo che della manifestazione fa il suo direttore, Alberto Barbera (in un'intervista rilasciata a Lorenzo Mayer, il 12 settembre 2022, sulla tv e rivista online "A3): «È stata un Mostra *record*, sono cresciuti i biglietti venduti e il *trend* positivo di crescita si è confermato anche quest'anno. Pertanto, si tratta di un bilancio estremamente positivo, non solo per i film presentati e gli ospiti, ma anche per la grandissima partecipazione di pubblico, soprattutto di giovani, che hanno affollato le sale durante questi 11 giorni; un segnale incoraggiante per il cinema del domani che tornerà nelle sale».

Ed è questo anche il nostro sincero ed accorato auspicio!...

Nino Genovese

79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Palimpsest (2022) Hanna Västinsalo – i dubbi e le possibilità di una vita nuova

Tellu e Juhani hanno entrambi superato gli ottant'anni e non hanno altro in comune se non una stanza in cui vivono aspettando la morte. Il destino cambia quando sono selezionati per una terapia genetica sperimentale molto simile alla fonte della giovinezza. I loro corpi ringiovaniscono, ma mentre Tellu non vuole pensare troppo al futuro e sembra essere risucchiata in una spirale di edonismo giovanile, Juhani si spinge a riesaminare le proprie opportunità dopo la morte della moglie Matilda

Tonino Mannella

La Biennale College Cinema è un'iniziativa che ha come obiettivo di promuovere e sostenere i lavori di cineasti italiani e stranieri al loro esordio. Attraverso due bandi, uno per i registi e produttori italiani e uno per gli stranieri vengono finanziati film per un massimo di 150.000 euro, i vincitori dei bandi possono così realizzare le proprie idee e presentarle alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il laboratorio, giunto alla sua undicesima edizione presenta tra gli altri il lungometraggio d'esordio della regista finlandese Hanna Västinsalo con *Palimpsest*, già autrice di cortometraggi e documentari la giovane cineasta propone un film ambizioso e ricco di risvolti esistenziali e filosofici, la cui tematica rivela la sua provenienza dal mondo della scienza come ricercatrice di genetica molecolare.

Il concept non è nuovo e la memoria richiama immediatamente film come *Cocoon* e *Il curioso caso di Benjamin Button*, per citarne due tra i più famosi, ma qui non ci sono alieni o malattie, in realtà il processo attraverso il quale avviene il ringiovanimento non è esplicitato anche se è evidente che sia un programma sperimentale di una nuova terapia genica. Anche lo sviluppo narrativo è affrontato in maniera decisamente differente rispetto ai film sopra citati: Hanna Västinsalo decide di seguire due prospettive diverse, generate dalle scelte dei protagonisti, che rappresentano sguardi antitetici rispetto alle opportunità che la scienza mette sul campo. Tellu è sola, ricoverata in ospizio con una ridotta autonomia di movimento, Juhani è al capezzale della moglie, la quale lo spinge a intraprendere la terapia genica. I due si ritrovano così a condividere un appartamento in una sorta di clinica-albergo nella quale vengono ospitati i pazienti sottoposti al programma. La convivenza forzata appare subito difficile soprattutto a causa del carattere scontroso e chiuso di Juhani che accetta a fatica la situazione a differenza di Tellu che si mostra curiosa ed eccitata rispetto ai cambiamenti che cominciano a manifestarsi. Gli effetti della terapia non tardano ad arrivare e quelli che inizialmente sembrano essere solo miglioramenti della funzionalità corporea diventano vere e proprie modificazioni che riportano gli ospiti della clinica indietro di decine di anni pur rimanendo coscienti e consapevoli della loro vita precedente. I problemi cominciano quando i due mondi entrano in contatto: è ciò che succede a Juhani che si presenta al funerale della moglie ringiovanito di cinquant'anni e non viene inizialmente riconosciuto dalla figlia e dal nipote provocando una reazione di rifiuto che condizionerà le successive scelte dell'uomo. Tellu sembra essere apparentemente più a suo agio nella nuova condizione e ne approfitta per vivere le esperienze che la nuova vita le offre, nel suo caso la problematica sembra essere legata alla memoria di un passato doloroso che ora vuole rimuovere. La divaricazione dei percorsi dei due protagonisti diviene così evidente: mentre per Juhani il problema è dover affrontare un futuro che potrebbe allontanarlo dagli affetti e da un passato soddisfacente, per Tellu la difficoltà è quella di non potersi liberare di un pesante fardello nonostante la nuova esistenza. I due scelgono strade diverse per vivere questa nuova vita: Juhani decide di interrompere i trattamenti e ripartire costruendo anche faticosamente una nuova quotidianità, Tellu sceglie di proseguire la terapia e intensificarla ringiovanendo sempre di più in una spirale di annientamento di tutto quello che è stata in precedenza. I protagonisti, pur allontanandosi inevitabilmente in conseguenza delle loro decisioni, rafforzano e maturano il loro rapporto nel corso del tempo raggiungendo nel finale un equilibrio che apre a sua volta nuovi scenari e interrogativi.

Il film è giocato molto sulla dialettica tra memoria e la possibilità di intraprendere nuove strade oltre che sulla condivisione di tali esperienze,

più che l'ebbrezza di vivere una nuova vita emerge la tematizzazione dei risvolti problematici che questo comporta. La metafora del palinsesto rappresenta bene quello che la regista ha inteso rappresentare, la parola di origine latina ha infatti una definizione che si discosta dall'accezione comune con cui viene oggi usata per indicare la programmazione di un'emittente in un determinato periodo. Il termine palinsesto, infatti, indica storicamente quella particolare procedura attraverso la quale una seconda scrittura su papiro o pergamena veniva effettuata dopo la raschiatura della prima, analogamente, in arte, indica la copertura di un dipinto esistente con una nuova raffigurazione.

Anche se da un punto di vista registico la narrazione può apparire a volte piatta e ripetitiva il film è ben costruito e ottimamente recitato e non sembra risentire del budget ridotto (in Finlandia la media del costo di produzione di un film è dieci volte tanto) né del (relativamente) poco tempo in cui è stato prodotto. L'idea non prende spunto da un soggetto precedente, ma nasce con la partecipazione al bando nel maggio 2021 e la realizzazione è stata ultimata pochi giorni prima della sua presentazione alla 79° Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Proprio a causa dei tempi ristretti di produzione e uscita il film non ha ancora una distribuzione (neanche in Finlandia) anche se la Biennale ha esteso la visione a una platea più ampia, rispetto ai visitatori del Festival, attraverso la piattaforma web di Mymovies, un'occasione per conoscere un film sicuramente di nicchia e interessante che si interroga su aspetti esistenziali di portata universale attraverso una storia d'amore anticonvenzionale.

Tonino Mannella

Fatwa e New Yorker: Salman Rushdie proposto per il Nobel

Maria Rosaria Perilli

Solo lo scorso 12 luglio Salman Rushdie, scrittore indiano naturalizzato statunitense, era stato in Umbria, al Castello di Civitella Ranieri, invitato dalla direttrice Dana Prescott, per presentare il nuovo libro "Victory City". L'autore, insieme alla compagna Rachel Eliza Griffiths – scrittrice, poetessa, fotografa e artista visiva americana – aveva letto davanti a un centinaio di persone un capitolo del suo ultimo lavoro previsto in uscita nel febbraio 2023. Il libro, edito da Random House, parla di una donna che dà vita a un impero fantastico, solo per esserne consumata nel corso dei secoli. Storia che aveva letteralmente incantato i presenti alla Civitella Ranieri Foundation, la residenza per artisti internazionali situata nell'omonimo castello di Umbertide e con sede legale a New York. E proprio a New York, esattamente un mese dopo, ossia venerdì 12 agosto, Rushdie è stato pugnalato nel corso di una conferenza sul palco del Chautauqua Institution. Il settantacinquenne scrittore, rimasto sotto i ferri per diverse ore a seguito delle ferite inferte con un coltello all'addome, al collo e al fegato da Hadi Matar – ventiquattro anni, nato in California, ritenuto vicino all'estremismo sciita e simpatizzante della Guardia rivoluzionaria islamica iraniana – immediatamente arrestato. Sappiamo tutti che dal 1989, ovvero un anno dopo la pubblicazione del libro "Versetti satanici" (1988), ispirato alla vita del profeta Maometto e per questo ritenuto blasfemo da una parte dell'islam, Rushdie era bersaglio di una *fatwa* (in arabo, singolare: فتوى, plurale: فتاوى, fatāwā) emessa dall'ayatollah Khomeini, che condannò a morte lo scrittore e i suoi editori di qualsiasi lingua esortando "tutti i valorosi musulmani ovunque si trovino" a uscire e ucciderli senza pietà e senza indugi "affinché nessuno osi più insultare le sacre credenze dei musulmani. Chi perderà la vita per questa causa sarà un martire e ascenderà immediatamente in cielo". Teheran offrì una ricompensa che alla fine crebbe fino a superare i tre milioni di dollari. La *fatwa* può essere infatti emessa unicamente da un musulmano dalla riconosciuta autorevolezza in materia di scienza giuridica, in quanto consiste proprio in un accreditato parere pronunciato da un *muftì* (in arabo: مفتي, *muftī*; in turco: *müftü*) su temi inerenti in genere la conformità all'etica islamica di svariati aspetti della vita sociale, della politica, dell'economia o della sfera individuale o familiare del credente. Tuttavia un esiguo numero di *fatwa*, che hanno avuto grande risonanza tra l'opinione pubblica occidentale, erano caratterizzate da virulenti attacchi contro persone ritenute colpevoli di aver offeso l'Islam arrivando ad auspicarne l'uccisione. Una di queste ha colto in pieno il regista Theodoore (Theo) van Gogh (discendente del fratello del celebre pittore Vincent van Gogh), colpito da otto colpi di pistola il 2 novembre del 2004. A sparare, Mohammed Bouyeri – estremista islamico esponente del Gruppo Hofstad – il quale stava appunto eseguendo una *fatwa* legata ad alcune immagini mostrate nel cortometraggio "Submission", e che subito dopo aver ucciso van Gogh gli ha tagliato la gola in pieno centro ad Amsterdam. Ma intorno alle *fatwa* possono girare altri episodi di violenza a essa collegate e uno di questi riguarda ancora il "caso Rushdie" nella persona del suo traduttore italiano, il famoso Ettore Capriolo, che il 3 luglio 1991 subì un'aggressione nella sua casa di Via Curtatone a Milano. Un uomo, con il quale aveva fissato un appuntamento in seguito alla richiesta telefonica di traduzione di un libro per conto dell'ambasciata iraniana in Italia, si presentò a casa sua e, una volta entrato, lo assalì con un coltello: voleva conoscere l'indirizzo di Rushdie. Capriolo riportò molteplici ferite da taglio, guaribili in poco tempo, e la lacerazione di un tendine. Al giorno d'oggi le *fatwa* viaggiano con velocità da un capo all'altro della *umma*, termine che indica la comunità dei fedeli, e vengono spesso registrate in video in modo da assicurarne la diffusione anche attraverso il web. Intanto, mentre lo scrittore angloindiano è fortunatamente in via di guarigione e il mondo letterario nonché l'intera comunità internazionale continuano a mostrargli la loro solidarietà, è iniziata la "campagna elettorale", chiamiamola così, per il Nobel alla letteratura e David Remnick, direttore di uno dei periodici più importanti d'America (il primo numero uscì nel febbraio 1925), il "New Yorker", ha dichiarato in un suo pezzo che "It's Time for Salman Rushdie's Nobel Prize", supportando questa asserzione con una motivazione piuttosto originale: secondo Remnick, Rushdie meriterebbe l'ambito premio in quanto "campione instancabile della libertà di parola... Negli ultimi anni ha vigilato sulla minaccia alla libertà d'espressione brandita da due grandi democrazie: l'India, dove è nato e cresciuto, e gli Stati Uniti, la sua patria adottiva dagli ultimi due decenni". Lo scrittore avrebbe inoltre assunto, sempre secondo il direttore, "il ruolo di difensore intransigente della libertà diventando simbolo di resilienza". Rushdie è un esponente del realismo magico, stile narrativo che amalgama il mito e la fantasia con la vita reale, e ha scritto molti bei libri. Non solo i "Versetti satanici", racconto delle vicende di due musulmani indiani miracolosamente scampati a un disastro aereo e la rivisitazione romanzesca di alcuni aspetti della cultura islamica, ma anche "I figli della mezzanotte", romanzo incentrato sulla transizione dell'India dallo status coloniale britannico all'indipendenza, "L'incantatrice di Firenze", col misterioso viaggiatore dai capelli biondi, e diversi altri, ma è appunto sulla letteratura che bisognerebbe puntare l'attenzione riguardo una "nomination". L'attacco contro Rushdie ci ha sicuramente indignati, però non può essere il "motivo" per l'assegnazione della più alta onorificenza, che va conferita per l'elevato uso della parola, la grandezza estetica dello scritto, la profondità narrativa. Talento artistico, insomma, mai citato dal Remnick. E forse, volendo sostenere questa candidatura, dovrebbe farlo coi termini giusti e senza dimenticare che, nel momento in cui di premio Nobel alla letteratura parliamo, di letteratura, quella vera, bisogna parlare anche negli editoriali. Giusto che la "cultura" si schieri, ma ci chiediamo: «Il New Yorker avrebbe mai visto un pezzo del genere se su Salman Rushdie non fosse stata emessa una *fatwa*, che, benché eseguita dopo oltre trent'anni, lo ha portato a rischiare la vita?» E la risposta è sin troppo facile e già ben conosciuta da ognuno.

Salman Rushdie (1947)

Premio Nobel per la Letteratura

Maria Rosaria Perilli

Un trash chiamato Waters! Il cinema secondo John Waters

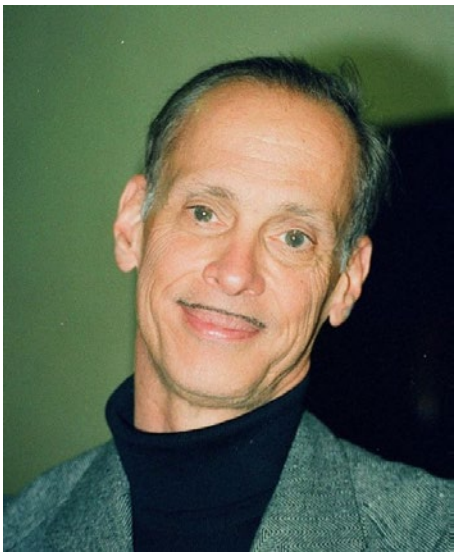
Non smetterò mai di disgustarvi...
(J. Waters)

Patrizia Salvatori

Quando un cinèphile doc pensa al trash e alle sue innumerevoli declinazioni sul campo non può che menzionare John Waters, padre putativo di quel 'buon cattivo gusto' (come lui stesso ama definire il trash) che lo ha reso da decenni uno dei rappresentanti più indipendenti e sinceri di questo tipo particolare di cultura, non solo cinematografica, oggi assai rivalutata e seguita con passione da tutto il mondo *in movimento* .
Conosciuto per essere il paladino della provocazione dissacratoria nei confronti dei valori prìncipi della società americana, autore di film sempre oltraggiosi e blasfemi, Waters nasce a Baltimora – Maryland- nel 1946, in una famiglia cattolica e piuttosto benestante.
Da bambinetto entra in una scuola parrocchiale locale dove riceve una formazione religiosa severa che lo porta, qualche anno più tardi, a divenire membro dell'Azione Cattolica Giovani.
Ma John è curioso, ha bisogno di nuovi stimoli e nuove esperienze; ben presto la sua vita si riempie di letture altre, da Sigmund Freud a William Burroughs, e soprattutto di sostanze *altre*, dall'LSD in poi, capaci di stimolare, con i loro effetti stupefacenti, le giovani papille cerebrali del fino ad allora *ragazzo perbene*.
E' nei primi anni sessanta che il suo amore per il Cinema si fa gigante; studia e apprezza i grandi classici, Fellini in particolare, ma ama in modo viscerale anche il cinema *tettonico* di Russ Meyer e non solo.
I cinegusti di John sono pochissimo in sintonia con i docenti della sua scuola e tantomeno con la famiglia, conservatrice all'eccesso ed inorridita da queste sue deviazioni neppure tanto artistiche.
Tra visioni violente e spesso anche erotiche oltremisura, arriva per il giovane Waters l'illuminazione trash!
Ed arriva anche attraverso la grande amicizia con Harris Glenn Milstead, in arte Divine, l'amico di quartiere grassoccio ed omosex che sarà il protagonista en travesti di quasi tutti i film del nostro fino alla sua scomparsa e saranno quelli con Divine i suoi anni d'autore davvero più dissacratori.
In effetti la *poetica* e lo stile di Waters ha origine dalla sua città natale nella quale non casualmente ha ambientato tutti i suoi film, dall'educazione estremamente cattolica ricevuta in famiglia, dall'incontro off limits e indispensabile con l'incredibile Divine.
Insieme all'uso massiccio di droghe è questo il big bang del suo cinema sin dall'inizio, capace di sconvolgere e non poco l'America anni Settanta in lungo e in largo. Waters racconta melodrammi familiari assolutamente grotteschi, carichi di violenza e pornografia, destinati a disturbare profondamente lo spettatore medio come da sue intenzioni, ribaltandone i valori fino ad allora considerati pressocchè sacri (famiglia, religione, morale, condivisione campanilista...).
E dunque, dopo un inizio quasi amatoriale a 8/ 16 mm con brevi corti e mediometraggi parecchio trash non distribuiti nei normali circuiti, insieme all'icona Divine Waters passa al cinema professionale con M*ondo trasho* (1969), storia erotico/feticista che gli procurò da subito guai con la censura ed un processo per oscenità.

Beverly Sutphin (Kathleen Turner) in "La signora ammazzatutti" (1994) scritto di John Waters

L'anno successivo esce *Multiple maniacs*, noto per la scena stracult della violenza sessuale perpetrata da un'aragosta alla divina Divine e, nel 1973, arriva per Waters il primo lungo a colori, quel *Pink flamingos* noto a tutti i cultori del trash per il plot incentrato sulla gara tra due famiglie al fine di ottenere il titolo di *persone più schifose del mondo*.
E non finisce qui!
Nel 1975 il tema 'serial killer' in chiave trash viene sviscerato nel film *Female trouble*, nel 1977 i punk la fanno da padroni nel fantasy *Desperate living* dove si racconta di un Paese governato dalla loro filosofia *altra* (unico film senza Divine), nel 1981 esce nelle sale *Polyester*, protagonista di nuovo Divine qui alle prese con una squallida famiglia di periferia; il film divenne famoso anche per l'Odorama Card , scheda olfattiva che permetteva agli spettatori di sentire gli odori soprattutto nauseabondi da strofinare in momenti precisi della pellicola.
Di lì a poco Waters, forse stanco della troppa alternanza tra successi e insuccessi (l'Odorama di *Polyester* era stato un fiasco, tanto per dirne una), decide di dedicarsi al cinema soltanto in veste di insegnante e critico; nel 1988 però ritrova il gusto della ripresa con *Hair spray*, dedicato al mondo degli show televisivi ed ultima apparizione di Divine, poco dopo stroncato da un infarto.


John Waters (1946)

Senza Divine il cinema di John allenta il suo impatto fortemente trasgressivo che da ora in poi sarà meno violento e senz'altro più *dolce*.
Ne sono prova i tre lungometraggi usciti negli anni '90, dalla parodia musical '*50 Cry baby* con Johnny Depp a *La signora ammazzatutti* , sino ad A *morte hollywood* e Pecker, in cui la vena sulfurea del nostro si scaglia contro lo star system americano tout court ma senza gli eccessi borderline delle origini.
Nel 2004 Waters ritorna dietro la macchina da presa con piglio potente per dirigere *A dirty shame*, storia forte di ossessioni familiari ugualmente forti nella middle class made in USA.
Oggi John scrive libri, ne legge molti, allestisce mostre eccentriche, vede pellicole anche sulle piattaforme; spesso si chiede come ha potuto diventare John Waters senza aver mai avuto soldi.
E' l'America, John, anche quella non tua!

Patrizia Salvatori

"Mondo Trasho" (1969)

Divine, pseudonimo di Harris Glenn Milstead (1945 – 1988)

Del profondo Ade

Nicola Santagostino

Se nel mondo delle allegorie mitologiche occidentali legate al pantheon greco Zeus rappresenta il maschile legato al potere, alla logica e al dominio della superficie e Poseidone la complessità e il mistero dell'oceano emotivo dell'uomo, cosa ci racconta Ade? Ade governa il regno che di primo acchito pare più sterile e vuoto. Nei miti appare raramente al di fuori del reame che porta il suo stesso nome e governa nel buio e sui morti, tutte cose che sicuramente non portano con sé un grande fascino in una società che si basa sulla luce dei riflettori. Riflettendo però con una maggiore attenzione e conoscendo meglio il mondo greco si può però intuire che il primo dei tre fratelli rappresenta l'ombra della psiche maschile: l'inconscio.

Il luogo dove si nascondono le ombre antiche che portano con sé conoscenze perdute e dimenticate, la roccia sterile che però nasconde al suo interno gemme e materiali preziosi, il terreno da dove le piante attingono per dare copiosi frutti, tutto questo e molto altro è il reame del dio dei morti.

Il mito di Ade attinge infatti a tradizioni molto più antiche, al carnale e terreno Re Cacciatore che si contrappone allo sterile e distante Padre Celeste, a colui che muore ogni Autunno per poi risorgere ogni Primavera e non è un caso se alcuni studi collegano la figura di Ade a quella di Dioniso, quasi fossero due volti della stessa figura e allo stesso tempo non è un caso se egli è legato a Persefone. Tutto questo diviene ancora più interessante se ci si rammenta che la fanciulla rapita e abusata per poi divenire moglie e regina, passa metà dell'anno in superficie con la madre Demetra prima di discendere nelle terre dei morti nei mesi più freddi dell'anno. Pulsioni e desideri sepolti, quindi, sono il campo di Ade,colui che regna sui segreti più intimi che ogni uomo porta nella sua psiche più profonda e che, con l'avvento del cristianesimo, verranno chiamati semplicemente peccati e condannati all'Inferno, un altro reame sotterraneo e cupo, ma in questo caso punitivo.

E così questi reami oscuri e poco esplorati diventano, nella mitologia, parte importante del percorso di diversi eroi esattamente come nelle tradizioni mistiche. Per comprendere al meglio il valore di certe regole diviene necessario violarle poiché quello che sta in superficie è importante e viene confermato da quello che sta sotto di essa. Lo stesso Dante Alighieri per ritrovare la diritta via che ha smarrito dovrà proprio partire da quei reami così bassi, esattamente come Ulisse per arrivare alla fine del suo viaggio dovrà offrire un tributo di sangue, parlare con l'ombra di Tiresia, e Gilgamesh dovrà scendere nelle terre dei morti per scoprire il valore della vita.

Ed è questo che ci terrorizza di Ade, il fatto che egli governa su tutto quello che nascondiamo nelle nostre ombre interiori, che ci ricorda con la sua stessa presenza che possiamo fare finta quanto ci pare ma che la morte è ineluttabile e che la vita va vissuta appieno poiché dopo vi sono solo sospiri e buio e che tutto quello che noi vediamo in superficie affonda le sue radici e ha origine in cose ben più profonde e che preferiamo fare finta che non esistano.

La tradizione archetipica di Ade all'interno della narrativa risiede quindi in quelle figure che non sono legate alla morte in sé, ma al buio dove risiedono i demoni interiori, altra figura distorta dalla morale cristiano cattolica ma che, nella tradizione socratica, altro non è che la voce interiore che ci spinge verso il nostro destino, la nostra natura più intima che seppelliamo senza per forza lasciare che sbocci mai per davvero.

John Constantine, il mago truffatore

Moon Knight e le sue diverse personalità

Eremiti, asceti, misantropi, saggi, maestri reticenti e tutte quelle figure che si tengono lontane dalla società, magari trovando spazio nelle periferie dimenticate insieme agli ultimi e agli invisibili, sono quindi ottimi esempi spesso anche dotati di un fascino raro rispetto al mondo femminile per via del fascino del "bel tenebroso" coadiuvato dalla sicurezza in sé di chi non ha affrontato l'Abisso ma vive direttamente al suo interno e regna su di esso.

Ade quindi è allo stesso tempo il buio e la verità più assoluta per chi sa affrontare le tenebre che la celano, è Stick, il maestro di arti marziali cieco che insegnerà a Matt Murdock a gestire i suoi sensi dopo l'incidente che gli ha tolto la possibilità di vedere, e allo stesso tempo è Ra's al Ghul, l'uomo che ha sconfitto la morte e dotato di enorme saggezza e di una visione lucida e spietata. E allo stesso tempo Ade è anche John Constantine di Hellblazer, il mago proletario dalla sigaretta sempre accesa, divorato dalle colpe passate e ricco di accordi con diversi demoni infernali, oltre a essere Moon Knight, lo schizofrenico campione di Konshu, dio egizio della Luna, capace contemporaneamente di scendere negli abissi più oscuri della società e in quelli della sua mente.

Ed è così che dopo essere partiti dalle cime illuminate dal successo tanto care a Zeus, dopo aver affrontato le tempeste e le mareggiate del regno di Poseidone, con questo articolo chiudiamo il trittico dei patriarchi del Pantheon greco, dopo aver visitato anche solo per poche righe quel mondo di cui pochi parlano e che ancora meno conoscono, ma che funge da base sia per le montagne più che alte che per gli oceani più profondi.

Stick, il maestro di Matt Murdock

Nicola Santagostino

Restare umani - Il Rinoceronte di Ionesco

Silvestra Sbarbaro

Il tema della metamorfosi ha attraversato la letteratura mondiale fin dall'antichità: ma mentre per le divinità era un processo volontario, (basti pensare alle innumerevoli sembianze assunte da Zeus per le sue conquiste amorose) per gli uomini è invece una decisione presa dagli dèi, per punirli o premiarli, e non permette possibilità di ribellione: l'individuo destinato al mutamento non ha alcuna possibilità di opporsi per mantenere il suo stato originario.

Qualcosa di diverso avviene invece nel *Rinoceronte* di Ionesco dove, in un'immaginaria cittadina francese si diffonde una strana epidemia per cui tutti gli abitanti, a poco a poco, si trasformano in rinoceronti, ad eccezione del protagonista Berenger che si oppone strenuamente alla metamorfosi e alla fine resterà solo in un mondo completamente mutato.

In una prefazione alla sua opera, scritta nel 1959, l'autore ne racconta la genesi, riportando la testimonianza dello scrittore Denis de Rougemont che, trovatosi a Norimberga in occasione di una manifestazione nazista, rimase sconvolto dal delirio che travolse la folla all'arrivo di Hitler.

> *Denis de Rougemont racconta di essersi sentito a disagio, spaventosamente solo, in mezzo alla folla, e di aver resistito ed esitato nello stesso tempo. Poi, sentendosi «letteralmente» drizzare i capelli in testa, capì ciò che significa Orrore Sacro. In quel momento, non era il suo pensiero a resistere, non erano le argomentazioni che gli venivano in mente; era tutta la sua «personalità» che si ribellava. Ecco probabilmente il punto di partenza del Rinoceronte (Ionesco 1965, p. 190).*

Lo spettacolo ha un doppio inizio: una donna con la borsa della spesa vuota e un gatto sotto braccio attraversa il palcoscenico, osservata dalla droghiera che capisce che la donna adesso si serve in un altro negozio. Dopo qualche secondo di scena vuota due uomini, Jean, un tipo "come si deve" che non ha tempo da perdere, e Berenger, che invece ama l'alcol e le notti brave, si incontrano al tavolino di un bar. Subito Jean inizia a rimproverare l'amico per il suo riprovevole stile di vita invitandolo ad un po' di amor proprio mentre l'altro ribatte che lui proprio non riesce ad adattarsi alla vita. Mentre la discussione è in corso si sente uno scalpiccio e sulla scena irrompe un rinoceronte. Tutti i presenti sono sconvolti e spaventati, ad eccezione di Berenger che resta impassibile e mentre Jean lo incalza a trovare una spiegazione razionale, Berenger propone ipotesi sempre più assurde:

Berenger: *Va bene, d'accordo. Un rinoceronte in libertà è pericoloso.*

Jean: *Non dovrebbe nemmeno esistere!*

Berenger: *D'accordo, non dovrebbe esistere. Anzi, è un fatto pazzesco. Bene. Ma non c'è nessuna ragione perché lei se la prenda con me a causa di quel pachiderma. Che diavolo ci posso fare io se un qualsiasi perissodattilo si diverte a passare per caso davanti a noi... Uno stupido quadrupede, poi, che non val neanche la pena di...! E feroce, per giunta... E che è sparito... che non c'è più... Non vogliamo mica preoccuparci di un animale che non esiste, non le pare? Parliamo d'altro, caro Jean, parliamo d'altro*

Nel corso del secondo atto Jean comincia a cambiare, gli compare un bernoccolo sulla testa che si trasformerà in corno e la sua pelle si fa dura, ma la metamorfosi non è immediata; Jean ha solo cominciato a fare alcune concessioni ai rinoceronti, ad accettarne alcune idee. Il seme che si è insediato dentro di lui inizia a germogliare, manifestandosi prima esternamente e poi interiormente. Ed ecco che l'onesto cittadino, fiero della sua dignità, del suo amor proprio, della sua fermezza, si trasforma in un cieco odiatore che non crede più nella morale e desidera solamente rinunciare a se stesso e fondersi con la massa amorfa degli animali.

Come racconta nei suoi libri di memorie Passato e presente, negli anni dal '34 al '38, Ionesco osserva tutti i suoi amici subire la stessa trasformazione:

> *Chiacchieravo con S. tranquillamente. Poi, parliamo di politica. Inutile dire che S. è antinazista e anti Guardia di ferro. Eppure dice: «Le Guardie di ferro non hanno ragione. Non hanno ragione su tutti i punti. Tuttavia bisogna ammettere, lei sa che non sono antisemita, bisogna ammettere che gli ebrei anche loro... Lei sa che sono contro le Guardie di ferro. Tuttavia in loro c'è un'esigenza spirituale e materiale che...» Sussulto, spaventato. Cominciano sempre così. Ammettono certe cose, per obiettività. [...] Tutti i miei amici antifascisti sono diventati fascisti convinti e fanatici perché hanno cominciato a cedere su un particolare trascurabile. Conosco il fenomeno: l'incubazione comincia; ecco i primi sintomi. Occorrono dalle tre settimane ai due mesi per entrare nel sistema. Hanno cominciato tutti così. Qualche volta non hanno neppure bisogno di parlare perché mi renda conto del cambiamento. Un silenzio significativo, un sorriso, mi fanno capire che qualcosa di irreparabile è accaduto. Sono stati ghermiti. L'espressione del loro viso cambia. Una certa luce nello sguardo. Hanno tutti un alibi: la purezza.*

Eugène Ionesco (1909 - 1994)

Nel terzo atto Berenger, chiuso nel suo appartamento, terrorizzato dall'idea di prendere la ricerontite, mentre ormai i rinoceronti diventati maggioranza imperversano nelle strade, riceve la visita di Dudard che sta adattandosi alla nuova situazione e scoraggia Berenger dal resistere al cambiamento; Berenger non sa dare una motivazione ragionata del suo voler resistere, ma il suo rifiuto nasce da un intuito profondamente umano, quello dell'unicità dell'uomo contro l'astrattismo del branco. Quello che sta a cuore a Ionesco è l'importanza di non voltarsi dall'altra parte, di non essere indifferenti, di non accettare la presenza dei rinoceronti perché se li lasciamo fare ci lasciano in pace, come dice Daisy:

Eppure ci si abitua, sa? Più nessuno fa caso ai branchi di rinoceronti che passano per le strade a gran carriera. I passanti si scansano, poi riprendono la loro passeggiata e fanno gli affari loro come se niente fosse.

C'è un abisso profondo che separa Berenger, l'unico uomo rimasto e gli altri, i rinoceronti e in un'intervista del 1960, anno in cui l'opera fu presentata per la prima volta a Parigi, Ionesco ribadisce che gli spettatori devono identificarsi con lui non in quanto eroe ma in quanto umano, che con le sue caratteristiche umane resiste ed esiste, nel senso etimologico del termine.

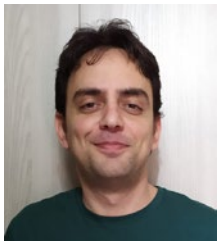
Silvestra Sbarbaro

"Il rinoceronte" opera teatrale di Eugène Ionesco. Si inserisce in quello che viene definito teatro dell'assurdo

Festival

XII Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico

Saranno i confini il tema trainante



Fabio Fancello

Sarà il Teatro della Legalità a ospitare il XII Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico di Licodia Eubea, in programma tra il 12 e il 16 ottobre 2022. Un ampliamento "fisico" degli spazi tradizionalmente dedicati alla manifestazione, che comprendevano già l'ex Chiesa di San Benedetto e Santa Chiara, coinvolgendo anche le strutture museali locali. Ma anche un prolungamento temporale, dal momento che il Festival, quest'anno, avrà una durata di 5 giorni e non 4 come nel passato.

In programma 42 film, di cui quasi la metà in prima nazionale o internazionale e prodotti tra il 2021 e il 2022, che abbracciano un pò tutti i continenti, con produzioni provenienti da diversi stati europei, tra cui Francia, Spagna, Portogallo, Inghilterra e Grecia, oltre all'Italia, e proposte anche dall'oriente, con produzioni dalla Turchia e dall'Iran, oltre che da India, Malesia e Indonesia, dal Sudamerica, dalla Libia, dall'Egitto.

È un'edizione senza confini, né geografici, né cronologici, con opere che abbracciano ogni epoca, dalla preistoria all'età contemporanea. "Confini" che sono anche il filo rosso che lega le opere in programma, quali strumenti con cui storicamente l'uomo delimita e limita ogni aspetto della realtà, che sia fisico o politico, culturale, religioso o sociale. Confini che idealmente separano la terra dal cielo e che segnano, gravemente, i luoghi delle guerre nel mondo. Tra le produzioni a tema archeologico più interessanti, il docudrama *The oath of Cyriac*, di Oliver Bourgeois, ambientato all'interno del conflitto siriano, con protagonisti alcuni archeologi e curatori di musei che cercano di proteggere e salvaguardare le collezioni monumentali di antichità del Museo Nazionale di Aleppo. Per la difesa e la salvaguardia del Patrimonio Culturale, secondo loro, vale la pena mettere a rischio la propria vita e sfidare la sorte, ogni giorno, tra i cecchini e i pericoli di un conflitto incontrollabile.

A questa produzione si aggiunge il film dello spagnolo Antonio Pérez Molero, *La Flota de Indias*, combinazione tra ricostruzioni storiche e specialistiche, che racconta dello "sconfinamento" per eccellenza, che nel XVI secolo ha portato il commercio internazionale al di fuori del Mediterraneo, diretto al Nuovo Mondo. Una terra di meraviglie e tesori, che ha prodotto ricchezze inestimabili alla Corona spagnola, capace di escogitare un sistema navale che accompagnava la flottiglia mercantile, custode di tali tesori, ai galeoni dell'Armada spagnola. Ne verrà fuori un monopolio lungo due secoli, capace di resistere alla pirateria e agli attacchi diretti delle altre potenze europee.

Un viaggio nella preistoria è ciò che propone la regista francese Pauline Coste, con *Dames et princes de la préhistoire*. Girata soprattutto in Dordogna, in Francia, e nella zona di Balzi Rossi, in Italia, l'opera racconta di alcune sepolture paleolitiche, datate intorno al 25000 A.C. e ancora sconosciute al grande pubblico. Studiarle significa scoprire elementi incredibili in grado di sconvolgere molte delle idee preconcette che si attribuiscono a quest'epoca, soprattutto se ci si interroga sulle identità degli individui sepolti accuratamente al loro interno, con tanto di ornamenti importanti.

Pérou, sacrifices au Royaume de Chimor è il titolo della docu-fiction firmata da Jerome Scemla e dedicata al ritrovamento, lungo la costa del Pacifico e al nord del Perù, dei corpi di 130 bambini e di 200 cuccioli di lama. Un sacrificio unico nella storia del mondo, riconducibile al XV secolo e alla civiltà andina dei Chimús, precursori degli Incas e dei Conquistadores. Attraverso le indagini sul campo e in laboratorio di un gruppo di ricercatori francesi, americani e peruviani, si cerca, quindi, di sollevare il velo dietro al misterioso regno di Chimor e al suo rapporto con la vita e con la morte.

I direttori artistici del festival, Lorenzo Daniele e Alessandra Cilio (foto di Gregorio Giarrusso)

Un momento di attività didattica dedicata ai più piccoli (foto di Gregorio Giarrusso)

Per la sezione cinema e antropologia, si segnalano, inoltre le due produzioni etnografico-sociali siciliane, *All'aria stu Gioia-L'uomo vivo* e *Pupus*. La prima è firmata da Francesco Di Martino ed è il risultato di una produzione sul campo durata 7 anni e di una post-produzione di altri 2 anni, con cui il regista ha scelto di raccontare la quotidianità dei portatori del Cristo Risorto di Scicli, detto appunto *"u Gioia"* e celebrato ogni anno durante le festività pasquali. Il film è un omaggio a una devozione che va oltre la festività stessa e che condiziona anche la vita quotidiana dei portatori e a una celebrazione capace di affascinare anche il cantautore Vinicio Capossela, che a essa ha dedicato il celebre brano *L'uomo vivo (inno alla gioia)*.

Pupus è, invece, l'opera prima di Miram Cossu Sparagano Ferraye. Ambientata a Borgo Vecchio, a Palermo, l'opera attraversa la quotidianità della famiglia Mancuso, tra le principali protagoniste dell'Opera dei Pupi della Sicilia Occidentale. Il protagonista è il piccolo puparo Carmelo, che gioca con la sua immaginazione e la sua fantasia e anima il teatro-laboratorio di famiglia, recitando i versi ascoltati tante volte durante gli spettacoli del padre, del quale cerca di imitare anche la voce. È un piccolo uomo che cerca di utilizzare il sapere degli adulti per farsi strada in un mondo di narrazioni, favole e marionette, che sarà, probabilmente, parte del suo futuro.

A supporto della manifestazione, la presenza di professionisti del teatro che eseguiranno delle *instant performances* negli spazi del Festival, e ben due mostre, quella fotografica di Vittorio Daniele: *Gli Italiani*, e quella grafica di Pierluigi Longo: *Didascalico*. La manifestazione si aprirà il 12 ottobre con una giornata di studi incentrata sulle strategie comunicative del Patrimonio Culturale attraverso l'audiovisivo e altre risorse.

La direzione artistica del Festival e il comitato organizzativo hanno voluto fortemente rilanciare l'evento con iniziative culturali nuove, offrendo al pubblico un panorama cinematografico vasto e di grande spessore. Dopo due anni in cui la manifestazione ha subito le restrizioni delle norme anti-Covid, l'edizione del 2022 rappresenta un importante giro di boa che segnerà un percorso in crescita del Festival.

Fabio Fancello

Mario Lanza! Chi era costui?

Stefano Beccastrini

Premessa

Credo che pochissime persone saprebbero rispondere alla domanda (di origini manzoniane: se la pone Don Abbondio nel capitolo ottavo de *I promessi sposi*, in riferimento a Carneade): "Alfred Arnold Cocozza! Chi era costui"? Una possibile risposta potrebbe essere: "Alfred Arnold in famiglia detto Freddy era il figlio, nato in America – precisamente a Filadelfia - nel 1921, di un certo Antonio Cocozza, emigrato anni prima negli Stati Uniti e a sua volta figlio d'un droghiere appassionato di pittura e di musica (del melodramma italiano e in particolare di Enrico Caruso), dalla lontana e misera Italia ch'era da pochi decenni diventata un regno ma non era ancora una patria accogliente per tanti suoi figli". Ma cerchiamo di saperne di più, sulla famiglia Cocozza.

Freddy

Il signor Cocozza proveniva dal Molise e più esattamente da Filignano, piccolo comune di poche centinaia di abitanti in provincia di Isernia. Si era sposato con una tal Maria Lanza che proveniva da Tocco di Casauria, piccolo comune anch'esso ma in provincia di Pescara, ed era amante anch'ella dell'italico melodramma, possedendo buone doti canore da soprano. Non potè tuttavia, come avrebbe desiderato, dedicarsi allo studio della musica a causa delle ristrettezze familiari. Freddy, per amor della madre, s'innamorò a sua volta della voce di Enrico Caruso, del quale la signora Lanza Cocozza possedeva varie copie di dischi, e cominciò a imparare a memoria eppoi cantare le sue romanze più famose. Il padre, e soprattutto la madre, decisero dunque – con pazienza e fatica – di fargli studiare la pratica del canto. Freddy cominciò, così, a frequentare alcune scuole di Filadelfia finché, nel 1940, ottenne un'audizione con Serge Aleksandrovic Koussevitzky, un insigne direttore d'orchestra, nonché compositore e contrabbassista, russo esule dal proprio Paese. Il celebre musicista restò colpito dalla esecuzione, da parte di Freddy, di "Vesti la giubba" – la romanza cantata da Canio ne *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo - e lo invitò caldamente a partecipare ai corsi di perfezionamento da lui stesso organizzati e diretti presso il Berkshire Music Center di Tanlewood, in Massachusetts. Freddy ne risultò, assai presto, il migliore allievo e potè così esordire su un palcoscenico, nel 1942, rivestendo il ruolo di Fenton ne *Le allegre comari di Windsor* del compositore tedesco Carl Otto Nicolai. Fu allora che Alfred (Freddy) Arnold Cocozza scelse di assumere il nome di Mario Lanza, in onore alla madre (Maria Lanza, appunto).

Mario Lanza

Se ripetessimo adesso, con il nuovo nome di Freddy, il giochino di prima e ci chiedessimo "Mario Lanza! Chi era costui?" credo che a rispondere sarebbero un numero di persone un po' più folto di prima ma non di tanto (in Italia, almeno: diciamo pochi invece che pochissimi). Parliamo quindi, a questo punto, di Mario Lanza. Nei primi anni Quaranta – alla fine del 1941 gli USA erano entrati in Guerra contro l'Asse - fece il servizio militare nell'aeronautica, presso la base di Marfa, in Texas. Colà tenne vari recital per i suoi compagni di truppa, guadagnandosi il soprannome de "il Caruso dell'Air Force". Alla fine della guerra, nel 1945, si sposò con Elizabeth "Betty" Hicks (di un anno più giovane), si trasferì a New York, continuò a studiare canto (per esempio con Enrico Rosati, che era stato maestro di Beniamino Gigli), cominciò a mietere consensi e successi (e vennero contratti discografici, partecipazione a musical, tournèe all'interno dell'USA e anche all'estero e così via). Ma la sua vera carriera, pur fondata sulla sua bravura canora, fu quella cinematografica. Con la MGM firmò un contratto per la realizzazione di vari film musicali. In tal senso, il profilo professionale di Mario Lanza è stato, e rimane, praticamente unico: egli fu un "tenore cinematografico" ossia non un cantante lirico che, fra uno spettacolo teatrale e l'altro, gira anche qualche film musicale (Mario Del Monaco, per esempio, ne ha girati tre o quattro, tra cui *La donna più bella del mondo*, 1955, regia di Robert Z. Leonard) oppure, più semplicemente, doppia un attore nei momenti d'impegno canoro (Josè Carreras, per esempio, ha prestato la propria voce, in occasione delle romanze, al protagonista Luca Canonici de *La Bohéme*, 1988, regia di Luigi Comencini). Mario Lanza fu invece, un esclusivo "cantante da film" (le sue esibizioni in teatro si contano sulle dita di una mano: la sua splendida voce trovava modo di farsi sentire soltanto sugli schermi del cinema o registrata sui tanti dischi comprati, dopo averlo apprezzato sullo schermo, dai numerosi ammiratori anche giovani: da questo punto di vista, si può dire che grazie a Mario Lanza una moltitudine di teen-agers, in America, iniziarono a scoprire il melodramma lirico europeo).

I film

Mario Lanza girò il suo primo film, *Il bacio di mezzanotte*, nel 1949: la regia fu di Norman Taurog, prolifico regista di brillanti commedie musicali (suoi, per esempio, molti film con la coppia Dean Martin-Jerry Lewis e con Elvis Presley). Morì a Roma, all'età di soli 38 anni, nel 1959. Soltanto dieci anni durò dunque la sua carriera cinematografica, nel corso della quale interpretò otto film. Tra di essi, vale la pena di ricordare *Il grande Caruso*, 1952, regia di Richard Thorpe – un cineasta di discreto valore, specializzato soprattutto nel filmare epiche avventure medievali quali *Ivanhoe*, 1952, e *I cavalieri della tavola rotonda*, 1953 - e *Serenata*, 1956, del grande Anthony Mann (dal romanzo di James Cain). Gli ultimi due film di Mario Lanza furono *Arrivederci Roma* girato nel 1958 (con Renato Rascel, anche autore della canzone che dà il titolo al film, e Marisa Allasio) e *Come prima*, 1959 (l'uscita del film anticipò di poche settimane la morte dell'attore/cantante), regia di Rudolf Matè.

Mario Lanza (1921 - 1959)

"Il grande Caruso" (1951) dI Richard Thorpe con Mario Lanza che interpreta Enrico Caruso

Conclusioni

Perché ho voluto ricordare, con questo breve articolo, Mario Lanza (un nome che non credo sia noto a tutti i lettori della nostra rivista)? Perché io, di Mario Lanza e della sua splendida voce, son diventato amico quand' ero ancora un ragazzino e, dunque, egli fa parte delle care memorie della mia prima adolescenza, che mi faceva piacere evocare e condividere. Alla fine degli anni Cinquanta, infatti, frequentavo tutti i giorni l'appartamento, a San Giovanni Valdarno, dei miei nonni materni. In esso, una camera era occupata dal fratello più giovane di mia madre – Volfando, in quegli anni ancora scapolo - e per me, aggirarmi in quella camera, frugando tra i tanti libri e i tanti dischi, significava venire introdotto in una cultura - quella americana: letteraria, musicale e cinematografica – di cui la scuola nulla mi diceva e di cui mio zio (che all'epoca aveva sui 25 anni) era appassionato. Mario Lanza – ma anche, per restare alla musica, Pat Boone, Perry Como, Frankie Laine, il trombettista Henry James, The Platters – faceva parte di quella cultura che io, ragazzetto di undici o dodici anni, andavo scoprendo proprio grazie a mio zio. Anni dopo cominciarono a guidarmi, nell'esplorazione della cultura americana, Emilio Cecchi, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Guido Fink e così via. Ma il primo Virgilio che mi avviò a quel grande viaggio fu mio zio Volfando.

Stefano Beccastrini

Il cinema di Pasolini oltre le certezze

Carmen De Stasio

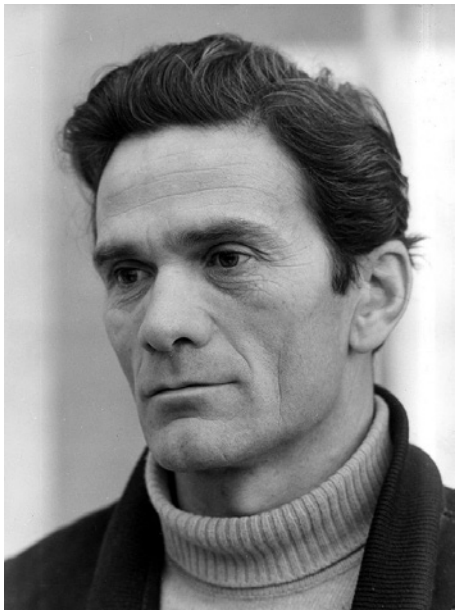
Io sono nelle parole, sono fatto di parole – asseriva Samuel Beckett. In questa luce, la combinazione di motivazioni e di implicazioni del dire poetico di Pier Paolo Pasolini si concentra sulla sua intera produzione – tanto letteraria, che cinematografica – a rimarcare la persistenza intenzionale nell'incessante fluttuare concepibile nella sensazione di vivere più livelli in un unico istante. In questo modo, nel procurare a sé, innanzitutto, la scoperta dei fatti e il legame tra i fatti condivisibili e realtà invisibili e misteriche, Pasolini provoca non già la rottura con il tempo contemporaneo, quanto una risalita che va compiendosi con l'estraniazione, tecnica che delinea il compito fondamentale per il letterato e regista al fine di mantenere l'alveo complesso delle intenzioni che suscitano e, al contempo, colgono un interesse. Di quale interesse parliamo, se non dell'interesse nei confronti – e nel rispetto – di una poesia che con Pasolini è materia che si scopre mediante lo scavo della vita vera, senza necessità di andare altrove a ricavarne le radici; una poesia o una poetica – per meglio dire, in effetti – che si realizza nella continuità persistente nelle parole, dei sussulti gravidi di quella che è vera e propria attitudine al vivere complesso, ramificato, intimamente strutturato al di là di improbabili e futuribili effetti.

Si torni per un frangente all'incipit: la frase di Samuel Beckett chiosava con *io sono le parole degli altri*. Ebbene, con Pasolini (nuovamente intendendo il cultore delle arti nella loro integrità) l'affermazione supera confini estemporanei e indugia su una meditazione complessa e articolata, ma parimenti sincronica e diacronica, nel senso di portare la simultaneità a livelli ramificabili in una forma che rammenta da vicino un tracciato deittico; una meditazione, pertanto, che racchiude una pletora aumentativa di esperienze che riprende il mondo del sommerso, del pensiero oscurato e oscuro al contempo; mondo e socialità osservata e scandagliata da una varietà di prospettive che sfuggono a quell'accidentalità dello sguardo che foraggia il non pensare quale auto-liberazione.

Con Pasolini quello stesso mondo pone gli altri in corrispondenza del proprio mondo a garanzia di un collettivo vivere che, talora, si esprime nei termini di sopravvivenza, coinvolgendo non soltanto un sostentamento organico, quanto il sostegno alla riflessione incessante, priva di qualsivoglia impedimento, così come il poetico pasoliniano non si risolve mai in un'unica fonte. Al contrario, le parole nell'ordine che Pasolini stabilisce, insieme all'intonazione che porta all'esterno vicende e meditazioni quantomeno oscurate, risultano determinanti a conferire una prospettiva nuova, inattesa e sorprendente, e che ha bisogno di una certa dose di abilità investigativa diluita e crescente per evitare la dissolvenza che la frontalità impone – intendendo per frontalità il vivere paradossale a ridosso di sembiante equivoche, permeate di un'automatica interpretazione il più delle volte sospesa o anche inconcludente rispetto alla peculiarità dei fatti (lo si è visto nelle pellicole pasoliniane giammai sottaciute alla direzione intenzionale, tanto che la lettura di *Accattone* non è soltanto una presa di coscienza di quel che avviene nella borgata, né *Uccellacci e uccellini* è sopraffazione dell'assurdo di convulsi rapporti che l'essere umano probabilizza al di là di una morale recondita e sfuggente; né, ancora, *Il Vangelo secondo Matteo* è trasposizione ideale, dolo per citare alcune delle opere realizzate dal nostro per il cinema): nulla, nulla che sia interpretabile secondo macchinose parvenze viene associato e tutto viene riorganizzato in maniera del tutto esente da tentennamenti fuorvianti che siano ostacolo.

La realtà è presente, pertanto, ma non in una frontalità disarmante. Ciò che è necessario cogliere è l'acme di un processo che è intellettuale quanto culturale e geo-storico. Un consesso colmabile con rimandi e riflessioni e che non si oppone ad apodittiche contaminazioni.

Forte di un'idea secondo la quale l'esperienza non sia un semplice arricchimento per fasi sequenziali, la produzione pasoliniana permette lo stravolgimento totale per accedere a una concentrazione dei casi di vita in una simultaneità che non ha eguali nella letteratura contemporanea (penso soprattutto al suo tempo), e che rivela il tratto contiguo di sculture di antica fattura per le quali la forma non è involucro semiaperto all'interno del quale osare sbirciare per recuperare rimandi, ma flette sulla valenza del contenuto. In tal senso Pasolini sovrasta l'inganno, quanto l'ingannevole edulcorato o artatamente ricomposto per mero godimento: così le sue opere vengono a pareggiare la versatilità degli scenari artistici in



un sol tempo, dimorando tanto nell'eco che nel reale del reale, là dove il sibilo, il sussurro, quanto l'imponenza della parola, l'ergonomicità del fermo immagine nel massimo silenzio e del gesto, promanano senza precauzioni, comparendo nella loro veridicità ad impostare una nuova regolamentazione degli scenari. Il contesto si affranca, in questo modo, e genera una crasi prospettica per via di un simultaneo distanziarsi dall'assenza di mascheramenti e conciliando la risonanza nella fermezza di quel che è, al di là di qualsiasi costrittiva omissione.

Ora, il parlare pasoliniano induce a riflettere su una forma di letteratura visuale totalmente calata in una deissi architettonica che, nella ricercatezza del linguaggio utilizzato, predispone un'integrazione totale di tipo barthesiano, andando a stravolgere la direzione stessa dell'intellettuale disposto al cammino dell'osservazione, al quale sovente si preferisce attribuire una qualità ologrammica contro la quale Pasolini più e più sembra contrapporsi con una concentrazione reticolare che pure recupera un'oralità alla quale la visione dei fatti si accompagna per sollecitare, infine, le visioni del tempo nel suo interno.

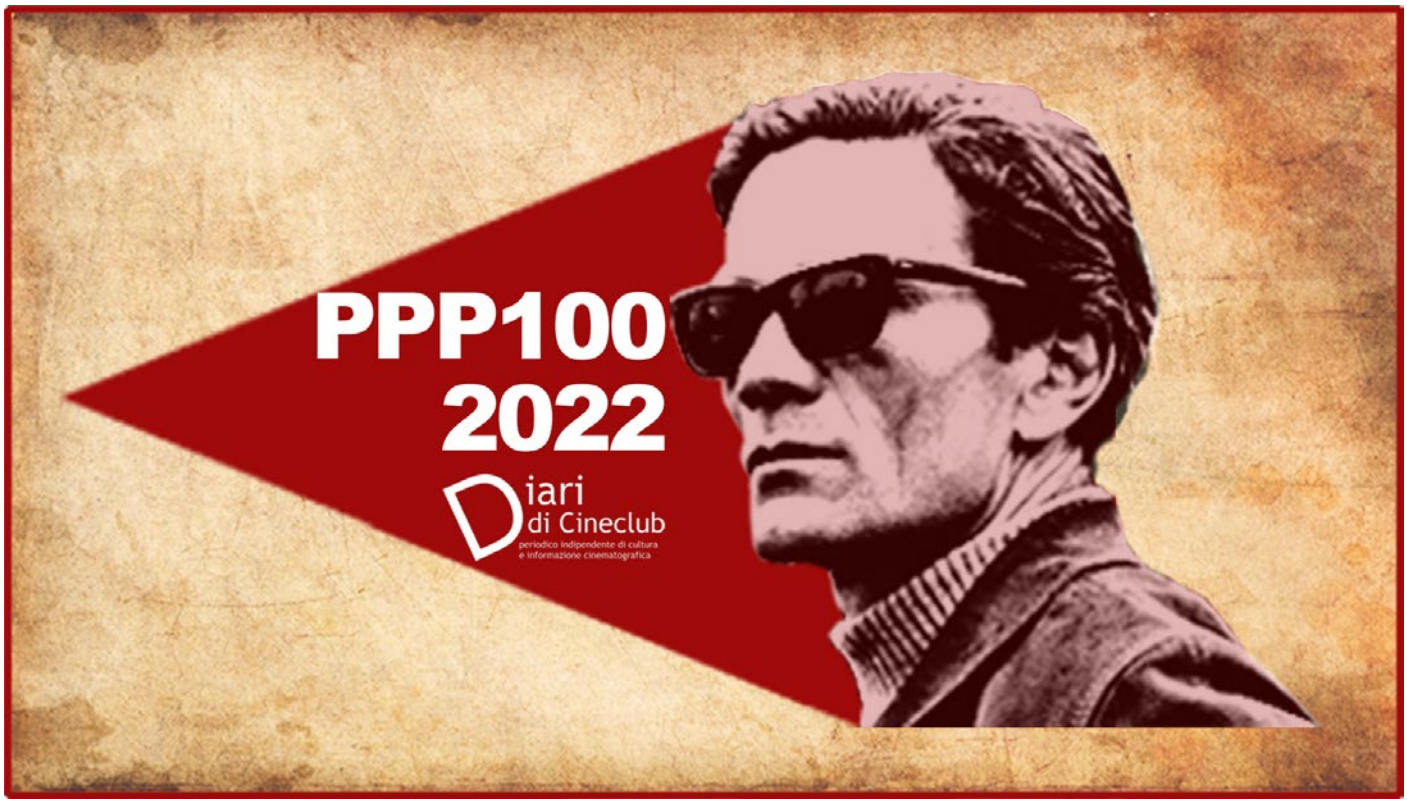
Su questo versante proponiamo una duplice lettura dell'operazione pasoliniana, versata sia su un fronte scientifico, che sulla liberalità di utilizzare il linguaggio come fonte di intraprendente concentrazione di fatti prodotti e soggetti a un'organazione precipua, libera, cioè, di concentrarsi su accordi che insistono su una logica che trasporta l'eccezionale a livello di sensibilità tale che la varietà del linguaggio conquista in quanto modalità del conoscere, condizione ineliminabile per superare l'iconografia che irrita il conoscere.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Il reale e l'assurdo nel cinema Pasoliniano

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, nell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.
La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.
Per visitarla: https://bit.ly/3LNhCeC

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- *Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;*
- *Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;*
- *Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;*
- *Volumi pubblicati per il centenario;*
- *Pasolini 100 su DdCR:*
  . *I podcast di Giorgia Bruni;*
  . *Le voci di Pasolini;*
- *Articoli pubblicati su* ***Diari di Cineclub*** *in occasione del centenario;*
- *Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);*
- *Il cinema di PPP attraverso i manifesti;*
- *Fotogrammi d'autore (aa.vv.);*
- *Raccolta di foto di Pasolini;*
- *Documentazione varia*

**Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

Diari di Cineclub
le Mostre Virtuali Online

Pier Paolo Pasolini 100: Petrolio, Mani pulite, Il caso Mattei, Enrico Mattei, Aldo Semerari

«Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però: basti sapere che è una specie di "summa" di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie»
(PPP)

Roberto Baldassarre

Questo è quanto dichiarava con slancio Pier Paolo Pasolini nell'articolo/intervista *"Il nudo e la rabbia"* (Stampa Sera, 9 gennaio 1975) della giornalista Luisella Re. Alla morte di Pasolini mancavano meno di 11 mesi, e quando l'autore rilasciò detta dichiarazione, il misterioso libro "summa" era già composto da circa 600 pagine. Secondo le stime di Pasolini, avrebbe superato le 2000 pagine. Un'opera *monstre*, assieme all'altrettanto grandioso progetto filmico *Porno-Teo-Kolossal*, con cui Pasolini voleva chiudere la propria carriera, per poi ritirarsi a vita privata nella Torre di Chia, edificio medievale che scoprì durante la produzione de *Il Vangelo secondo Matteo* e che poi comprò nell'autunno del 1970. Ma conoscendo quella sua disperata e polemica vitalità, è facile pensare che Pasolini non si sarebbe ritirato, ma avrebbe continuato a produrre, anche valutando tutta la mole di materiale rimasto inedito e poi pubblicato postumo nelle decadi a seguire.

Enimont

L'imput per la scrittura di *Petrolio* venne data all'autore dal libro (fatto rapidamente scomparire) *Questo è Cefis*, scritto da un enigmatico Giorgio Steimetz, che metteva in luce, con toni spesso ironici, la formidabile quanto oscura scalata al potere di Eugenio Cefis (1921-2004) all'ENI. Pasolini usò lo sfondo della politica degli idrocarburi e la figura di Cefis (ribattezzato nel romanzo Troya) per costruire un libro che con toni da pamphlet e indagine, su una struttura romanzata, avrebbe descritto mezzo secolo di storia socio-politica italiana. Un libro, appunto, che avrebbe messo insieme il Pasolini romanziere e quello corsaro, polemico degli anni Settanta.

Petrolio rimase inedito per anni, e fu l'Einaudi a metterlo in stampa nell'ottobre 1992, facendolo uscire anche sulla scia di quanto stava accadendo in Italia: Tangentopoli. Il contenuto del romanzo, sebbene frutto della realtà politico-economica degli anni Sessanta/Settanta, si adagiava bene alla realtà dell'Italia degli anni Ottanta/Novanta. Non un testo anticipatore dei tempi, ma semplicemente una testimonianza, benché re-descritta con stile da romanziere, che in Italia già esisteva un'ampia corruzione politica e imprenditoriale. Il romanzo incompleto, curato da Graziella Chiarcossi, Maria Cereri e Aurelio Roncaglia, è costruito mettendo in fila tutti gli appunti (133) che Pasolini aveva fino a quel momento scritto, oltre ad altro materiale aggiuntivo (epistole, note editoriali e specifiche). Ma da questi appunti, però, manca il famigerato "appunto 21", intitolato *Lampi sull'ENI*. Il frammento, sembra, riportava insidioso e fondato materiale sulla scalata al potere di Cefis. Si pensa concretamente che l'appunto sia stato fatto scomparire, quando dei ladri entrarono nella casa dello scrittore in via Eufrate, qualche giorno dopo la morte dell'autore. La Chiarcossi nega dell'esistenza di questo frammento, che non fu mai scritto, ma Pasolini, in un appunto successivo, rimanda il lettore a detto capitolo. Il mistero *"Lampi sull'ENI"* ritornò in prima pagina quando il senatore di Forza Italia Marcello Dell'Utri, nel 2010, dichiarò con clamore che uno sconosciuto gli avrebbe offerto detto appunto. Questo fatto, quasi subito ridimensionato dallo stesso Dell'Utri, è stato poi interpretato più come un messaggio inviato a terzi, per far capire e far tacere. In ogni modo, lo scottante contenuto di *Petrolio* è stato preso in considerazione tra gli ipotizzabili moventi dell'assassinio di Pasolini, perché lo scrittore stava indagando troppo su Cefis e gli intrighi della politica.

I tre magistrati di Tangentopoli

1992: Mani pulite

Il 17 febbraio 1992 venne arrestato, dietro mandato del Pm Antonio Di Pietro, Mario Chiesa, presidente del Pio Albergo Trivulzio, casa di cura milanese. Chiesa era anche un esponente di spicco del Partito Socialista Italiano, e il suo arresto fu per aver intascato una tangente di 7 milioni di lire dall'imprenditore Luca Magni. La mazzetta totale era di 14 milioni (sui 140 dell'appalto ottenuti dall'imprenditore da Chiesa), infatti Chiesa venne apostrofato come "L'uomo del 10%", per questo suo "costo di commissione". Questo arresto rimbalzò rapidamente sulle cronache di giornali e telegiornali, e Bettino Craxi, impegnato per le imminenti elezioni politiche del 1992, lapidariamente sminuì l'accaduto dicendo che la corruzione non era a livello nazionale, ma Chiesa era soltanto un "mariuolo isolato".

Rinchiuso nel carcere di San Vittore, a Milano, Mario Chiesa inizialmente non confessò, ma dopo lunghi interrogatori, svelò che la corruzione era molto più estesa, e la tangente era ormai una consolidata "tassa" che veniva applicata su tutti gli appalti. Da questo "piccolo fatto" cominciò Mani pulite, anche denominata Tangetopoli.

Il nome dell'inchiesta "mani pulite" è desunta da una battuta del film *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi, in cui i deputati di maggioranza del Consiglio comunale di Napoli dichiarano: «*Le nostre mani sono pulite!*». Le indagini proseguivano alacremente, e tra confessioni e ulteriori indagini fioccavano giornalmente nomi di esponenti politici coinvolti nel sistema delle mazzette. I partiti maggiormente coinvolti nella corruzione furono DC e PSI, ma anche negli altri partiti si scoprì la corruzione; finanche nella Lega Nord, che a quel tempo cavalcò l'onda del malcontento gridando «Roma ladrona!».

Tra le tante indagini sulle tangenti, e la scoperta di relazioni clientelari tra politica ed economia,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fondamentale fu l'indagine sulla "Maxi tangente Enimont". Imputato principale era Raul Gardini (1933-1993), imprenditore che negli anni Ottanta divenne noto per la sua scalata al gruppo industriale Montedison, che operava nei settori della chimica e in quelli dell'agroalimentare. Nel 1988 l'ENI e la Montedison, dietro un lavorio di Gardini, si fusero assieme per divenire l'Enimont, una *joint venture* in cui i due gruppi detenevano le quote di maggioranza (40% a testa) e il restante (20%) era in mano al mercato azionario. Una grande scommessa imprenditoriale che ebbe però vita molto breve, poiché nel 1991 cessò di esistere, per mancanza di funzionamento sul mercato economico e borsistico. Nel 1993 si aprirono le indagini sulla maxi tangente (150 miliardi di lire) versata da Gardini, per far in modo che l'operazione di fusione tra i due assetti industriali andasse in porto celermente. Una mazzetta, gestita attraverso l'intermediario Sergio Cusani, che coinvolse numerosi esponenti politici di tutti i partiti (compreso PCI e Lega Nord). E 2/3 della tangente, ossia 90 miliardi, furono trasformati in titoli di stato. Tra gli eccellenti nomi coinvolti, Giulio Andreotti (che aveva un conto aperto da un prestanome nella banca vaticana), Arnaldo Forlani (attraverso il suo cassiere Severino Citaristi) e Bettino Craxi (con l'intermediario Mauro Giallombardo). Uno scandalo che confermava il legame marcio e ambiguo tra politica e industria, e che rievoca quanto accadeva ai tempi di Eugenio Cefis, quando era al comando dell'ENI. Gardini, che si dichiarava innocente, sentendosi oppresso dalle indagini si suicidò il 23 luglio.

Enrico Mattei (1906 1962)

1972: Il caso Mattei

Al 22° Festival di Berlino, svoltosi tra il 23 giugno e il 4 luglio del 1972, Pier Paolo Pasolini vinse l'Orso d'oro con *I racconti di Canterbury*, secondo tassello della "Trilogia della vita". Il 10 aprile, durante la 44° edizione degli Oscar, *Il giardino dei Finzi Contini* di Vittorio De Sica ottenne la statuetta come Miglior film straniero, e al 25° Festival di Cannes, che si svolse tra il 4 e il 19 maggio, vinsero ex aequo la Palma d'oro *Il caso Mattei* di Francesco Rosi e *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri. Una prima metà dell'anno meravigliosa per la cinematografia italiana, che già stava entrando nell'imminente crisi ideativa/produttiva dei successivi decenni. Quattro differenti metodi di concepire l'utilizzo del cinema, su cui spicca la pellicola di Rosi. Autore che sin dall'esordio registico ha prediletto vicende legate alla realtà socio-politica-economica dell'Italia, come ben dimostrava *Le mani sulla città*, con *Il caso Mattei* il regista cerca di ricreare quella indagine di ricostruzione documentale già attuata con *Salvatore Giuliano* (1962).

Utilizzando più stili, dalla ricostruzione, alle immagini d'archivio, passando per il formato televisivo e finanche mettendosi in scena, Francesco Rosi, che ha attinto da più fonti informative, cerca di dare una risposta ai tanti misteri che avvolgono l'incidente aereo di Mattei. Non soltanto un biopic sull'imprenditore, ma anche uno sguardo al mondo politico e imprenditoriale dell'Italia tra la fine della seconda guerra mondiale e quel fatidico 1962. Ma il film diviene anche un fondamentale punto di (ri)partenza per le indagini sul "misterioso" quanto repentino sequestro del cronista Mauro De Mauro. Il giornalista si era occupato a fondo del tragico incidente di Mattei, in quell'ottobre del 1962, e Francesco Rosi lo contattò il 21 luglio 1970 perché collaborasse alla sceneggiatura del film, in particolare sull'ultimo viaggio in Sicilia fatto dall'imprenditore. De Mauro si rimise alacremente al lavoro, finché il 16 novembre 1970 venne rapito sotto la sua abitazione, un paio di giorni prima che la figlia si sposasse. Intorno a questa scomparsa sono state avanzate differenti ipotesi, tutte comunque legate alle sue investigazioni intorno alla morte di Mattei. Non è da escludere che Pasolini abbia visto *Il caso Mattei*, o comunque esser rimasto attratto dalle discussioni intorno al film che riaprirono per un certo periodo le indagini, e pertanto anch'esso potrebbe esser stato uno degli iniziali stimoli per scrivere *Petrolio*.

"Il caso Mattei" (1972) di Francesco Rosi

1962: Enrico Mattei

Bascapè (Pavia) 27 ottobre 1962, Bascapè, un aereo esplode in volo e i rottami infuocati cadono nella campagna. Accorsi i vigili del fuoco e le forze dell'ordine, si scopre che i corpi senza vita sono di Enrico Mattei (1906-1962), del pilota e di un giornalista americano. L'aereo proveniva da Catania, dove l'imprenditore aveva fatto delle visite esplorative per dei futuri investimenti, e si stava avvicinando all'aeroporto di Linate. Personaggio di spicco dell'industrializzazione italiana, Mattei fu una delle poche figure a voler rendere l'Italia indipendente dalle altre nazioni – tra tutte l'America –, e pertanto divenire scomodo per un certo establishment. La carriera di Mattei, cominciata da semplice operaio, è anche la dimostrazione del self made man, che caparbiamente – e con mosse spesso ambigue – si è costruito il proprio impero. Durante la seconda guerra mondiale partecipò anche alla Resistenza, facendo parte dei gruppi "bianchi" o "guelfi" (area cattolica), e distinguendosi in differenti azioni.

L'Enrico Mattei imprenditore degli idrocarburi nacque "casualmente", quando il 28 aprile 1945 divenne commissario liquidatore dell'Agip, ente statale per la produzione, estrazione e lavorazione dei petroli. Il suo ruolo era quello di chiudere l'ente, ritenuto inutile, invece Mattei, studiando le potenzialità, decise d'investire e rilanciare l'azienda. La scoperta, in quel medesimo 1945, del pozzo n. 1 sito a Caviaga, fu il primo, benché effimero, successo di Mattei come imprenditore. Ma già questo suo agire contro le decisioni politiche, nazionali (DC e PCI) e internazionali (gli Stati Uniti avrebbero comprato subito le

Pasolini nel processo a Latina

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

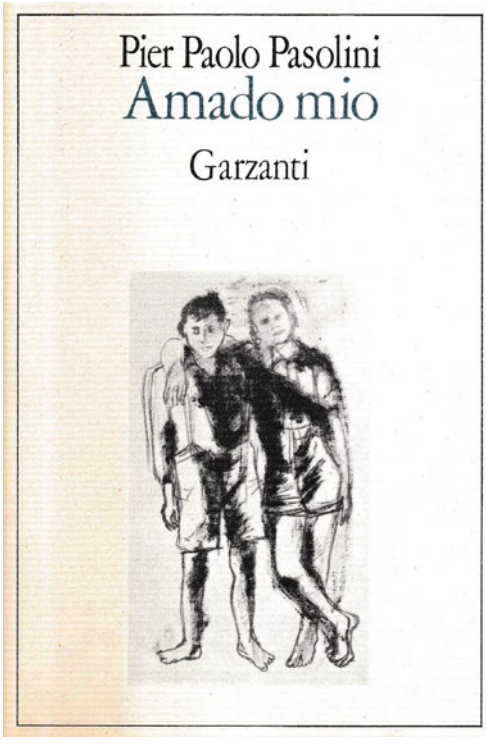
attrezzature dell'azienda per accelerarne la chiusura), gli crearono i primi ostacoli insidiosi. Caparbio, non desistette, anche forte delle sue spiccate doti comunicative, che sapevano raccogliere il consenso del popolo: la scoperta di un piccolo giacimento di petrolio a Cortemaggiore (PC) venne pubblicizzato come una svolta epocale per l'Italia.

Le successive tappe fondamentali del consolidamento imprenditoriale di Enrico Mattei furono: la creazione, nel 1953 dell'Eni, con il famoso stemma del cane a sei zampe; la fondazione, nel 1956, del quotidiano *Il giorno*, che avrebbe potuto usare come "megafono" per promuovere le sue iniziative, e come "tribuna" a pagamento per i partiti che lo avrebbero avallato nelle sue ricerche. È proprio da questo momento che si infittiscono le sue relazioni con la politica, fitte anche di "tangenti". Da queste relazioni, che Mattei non nascose mai, nacque la frase "corse in taxi", ovvero: "*Salgo, pago la corsa, e scendo*", poiché Mattei utilizzava i partiti come dei taxi, utilizzandoli soltanto alla bisogna. Invece lo scontro a livello internazionale cominciò quando Mattei, che non voleva sottostare al mercato americano (aveva il monopolio sull'Europa occidentale) perché il petrolio che vendeva era caro e spesso di pessima qualità (necessitava di ulteriori raffinazioni), decise di voler entrar a far parte delle "sette sorelle", ossia il cartello delle sette principali compagnie petrolifere del tempo, creato per far tornare sui mercati il petrolio iraniano dopo la conclusione della *Crisi di Abadan*. La richiesta di Mattei fu respinta, e pertanto l'imprenditore decise di muoversi da indipendente, cercando accordi con fornitori non legati al cartello, ovvero nazioni economicamente povere ma con ampie risorse di idrocarburi nel sottosuolo. Va precisato, che di queste sette compagnie, cinque erano americane, e soltanto due europee. L'ultimo viaggio di Enrico Mattei in Sicilia fu perché stava creando un nuovo polo d'investimento, dopo aver rinvenuto delle interessanti risorse minerarie sull'isola. Mattei non era ben visto da molti politici e imprenditori isolani, perché sebbene non fosse un politico, il suo modo – irruente – d'imporsi era molto simile. La sua permanenza e crescita in Sicilia avrebbe messo in pericolo le altre attività dei rivali isolani. Per questo era necessario eliminarlo, facendo credere che fosse un incidente. In quell'ottobre del 1962, Pasolini stava girando il cortometraggio *La ricotta*, che poi sarebbe stato il terzo episodio del collettivo *Ro.Go. Pa.G. – Laviamoci il cervello*. Il 1962 per il regista/scrittore fu un anno molto fecondo, quanto fitto di problemi giuridici. Nella primavera del 1962 fu istituito a Latina il processo contro Pasolini, accusato di aver minacciato con una pistola, il 18 novembre 1961, il giovane barista di una stazione di servizio sita a San Felice Circeo. Il ragazzo testimoniò che Pasolini entrò nel bar, bevve una coca-cola, si infilò dei guanti neri, estrasse una pistola, inserì un proiettile d'oro e poi cercò di rapinarlo dell'incasso. La stampa sguazzò su questa notizia, tanto da corredare gli articoli con una foto in cui Pasolini imbracciava un mitra. La foto, usata per screditare definitivamente lo scrittore, era desunta da il film *Il Gobbo* (1960) di Carlo Lizzani, in cui Pasolini interpretava Il monco, un ex partigiano. Lo scrittore venne condannato a 15 giorni di reclusione, 5 giorni per porto d'armi abusivo, e diecimila lire per mancata denuncia dell'arma. Il 13 luglio 1963, la Corte d'appello di Roma dichiarò di non doversi procedere, per estinzione del reato.

Aldo Semerari (1923 – 1982)

1982: Aldo Semerari

La pubblica accusa, per avallare maggiormente la pericolosità di Pasolini, scelse come perito medico Aldo Semerari (1923-1982), docente dell'Università di Roma e stimato psichiatra.



Nel suo referto finale scrisse:

"Il Pasolini ci è noto attraverso le sue opere letterarie ed i suoi lavori cinematografici: l'analisi psicopatologica della sua produzione ci potrebbe portare all'affermazione di una tendenza coprolalica [...] Il Pasolini è un omosessuale esibizionista e skeptofilo (si fece masturbare e si masturbò alla presenza di tre ragazzi) [...]Tenuto conto di quanto sopra appare evidente che nel caso in questione vi è il fondato sospetto che l'atto criminoso commesso dal Pasolini sia espressione di una infermità di mente che abbia escluso, o quanto meno, scemato grandemente la sua capacità di intendere e di volere."

Una durissima scheda clinica, ritenuta valida a quel tempo perché Semerari era tenuto molto in considerazione, ma dopo la sua morte, si scoprì come i referti dello psichiatra fossero completamente falsati, e come il pazzo fosse in realtà lui. Di ideologia destrorsa (nazista convinto), Semerari aveva stretti legami con la malavita, come ad esempio la Banda della Magliana (spesso era lui a stilare i rapporti d'infermità mentale per far evitare il carcere ai banditi) e la camorra (il sequestro Cirillo). Aderì alla P2, collaborò con i servizi segreti, e il suo nome fu legato a molte vicende della Strategia della tensione.

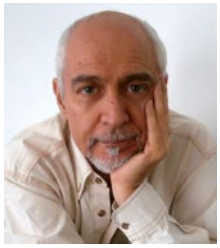
Aldo Semerari fu sequestrato il 26 marzo 1982, mentre si trovava all'hotel Royal di Napoli. Il cadavere venne ritrovato, casualmente, il 1° aprile 1982 a Ottaviano (frazione di Napoli). Un passante aveva notato del liquido rossastro sgocciolare da una Fiat 128, che era parcheggiata di fronte alla casa del camorrista Vincenzo Casillo, "braccio destro" di Raffaele Cutolo. Sul sedile anteriore dell'auto, in una busta di plastica, c'era la testa decapitata del criminologo, mentre il corpo era nel bagagliaio. Secondo le testimonianze, Semerari era stato sequestrato e portato in un macello clandestino di Ponticelli dove era stato garrottato e poi decapitato. Una morte violenta ad opera della camorra, e che ha due significati: 1) Punire Semerari per aver accettato di essere perito sia per la Nuova famiglia di Umberto Ammaturo che per la fazione avversa della Nuova Camorra di Cutolo; 2) Lasciare un chiaro messaggio a Cutolo su chi doveva comandare a Napoli.

Per ironia del caso, in quel medesimo 1982, in settembre fu pubblicato postumo il volume *Amado mio*, preceduto da *Atti impuri*. Sono due abbozzi di racconti scritti da Pasolini durante il suo periodo friulano, in cui l'autore, prendendo spunto dalla propria vita, descriveva la difficoltà di vivere la propria omosessualità. Questo è un aspetto che ha sempre reso difficile la vita di Pasolini, sin dai fatti di Ramuscello del 1949. Quando si cercava di colpire Pasolini, per mezzo stampa o attraverso i processi, l'omosessualità veniva sempre tirata in ballo e usata come arma.

Roberto Baldassarre

I dimenticati #90

Flora Robson


Virgilio Zanolla

Nell'ormai quasi centotrentennale percorso del cinema, ci sono attori passati alla storia per un solo film, e ce ne sono altri ricordati invece soprattutto per un ruolo ricoperto in più pellicole, come Bartolomeo Pagano per Maciste e Hattie McDaniel per la domestica di colore; attrice completa e di gran professionalità, Flora Robson rientra nella seconda di queste categorie, grazie alla straordinaria aderenza con cui seppe proporsi nei ruoli di sovrana.

Flora McKenzie Robson era nata il 28 marzo 1902 a South Shields, un'antichissima cittadina inglese affacciata sul mare del Nord, circa quattrocentocinquanta chilometri a nord ovest di Londra, nella contea di Durham, che ha dato i natali, tra i molti, anche al regista Ridley Scott. Di origine scozzese, la sua famiglia era piuttosto numerosa, contando ben sette figli; il mestiere del padre e di alcuni suoi progenitori, l'ingegnere navale, la costrinse a vari trasferimenti: nel 1907 passò da Wallsend presso Newcastle a Londra, prima a Palmers Green eppoi, tre anni dopo, a Southgate, quindi nell'appena sorta città-giardino di Welwyn Garden City, nell'Hertfordshire.

Posseduta fin da bambina dal sacro fuoco della recitazione, Flora venne subito incoraggiata dai parenti a seguire la sua inclinazione artistica, e già allora si cimentò più volte in pubbliche esibizioni. Dopo aver studiato alla Palmer Green High School, s'iscrisse alla prestigiosa Royal Academy of Dramatic Art di Londra, dove nel 1921 si diplomò ottenendo una medaglia di bronzo. Di bella statura, portamento eretto, viso caratterizzato da fronte alta, occhi celesti e intensi, naso lungo e carnoso in punta, la bocca larga e marcata, Flora non poteva dirsi avvenente ma era straordinariamente espressiva: anche in virtù della voce scandita e di bel timbro, la sua figura emanava una dignità inalterabile. Fu così che, fin dal suo esordio in teatro le vennero affidate parti di sovrana, come la regina Margherita in *Will Shakespeare. An Invention* di Winifred Ashton, spettacolo col quale quell'anno stesso, diciannovenne, calcò per la prima volta il palcoscenico nello Shafterbury Theatre della capitale britannica.

Gli anni Venti costituirono il periodo più difficile della sua carriera d'attrice: ella lavorò con le compagnie di Ben Greet prima e di James Bernard Fagan poi, raccogliendo tuttavia assai poco. Finché nel '25 il contratto non le venne rinnovato: con incredibile cinismo le fu detto che la compagnia aveva bisogno di un'attrice di bella presenza! La mancanza di serie prospettive la costrinse a lasciare le scene e tornare a Welwyn Garden City, dove trovò un impiego come addetta al benessere in una fabbrica di grano sminuzzato: un lavoro che svolse per quattro anni. Poi nel '29 il regista Tyrone Guthrie, chiamato a dirigere una stagione al Festival Theatre di Cambridge, si ricordò di lei e le chiese di unirsi alla sua compagnia. Flora non se lo fece ripetere due volte, e per due anni fu tra le sue interpreti più assidue, fornendo prove memorabili in personaggi di spicco quali l'Abbie Putnam di *Desiderio sotto gli olmi* di Eugene O'Neill e l'Erodiade della *Salomé* di Oscar Wilde (entrambi Londra, Gate Theatre, 1931), la prostituta Mary Paterson di *The Anatomist* di James Bridie (Londra, Westminster Theatre, '31: per la cui parte il critico dell'"Observer" scrisse: «Se la prova di questa ragazza non ti scuote, allora sei un monolito»), la Figliastra in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello (id., id,. 1932), Bianca nell'*Otello* di Shakespeare (Londra, St. James' Theatre, '32), Ifigenia ne l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, Rebecca West nel *Rosmersholm* di Ibsen, e altri ancora.

La sua prima esperienza cinematografica data al 1931, quando firmato un accordo con la London Film di Alexander Korda apparve nel noir *A Gentleman of Paris* di Sinclair Hill: ma la sua partecipazione non fu accreditata. Il suo vero esordio davanti alla macchina da presa avvenne così nei panni della signora Raeburn nel drammatico *Dance Pretty Lady* di Anthony Asquith (1932). Mentre proseguiva con crescente successo la sua carriera d'attrice sulle tavole del palcoscenico, distinguendosi nei drammi storici scespiriani, Flora ebbe altre occasioni per mostrare la sua bravura anche sullo schermo: nel '33 apparve infatti come Julia Skeene nel dramma *One Precious Year* di Henry Edwards, e l'anno seguente interpretò con autorevolezza il ruolo dell'imperatrice Elisabetta I di Russia nello storico *La grande Caterina* (Catherine the Great) di Paul Czinner, lavorando anche nella commedia in costume *La vita privata di Don Giovanni* (The Private Life of Don Juan) di Korda, sebbene le sue scene venissero eliminate in fase di montaggio. Per lei gli anni Trenta furono soprattutto ricchi di grandi soddisfazioni in palcoscenico: dove nella stagione 1933-34 approdò al mitico Old Vic. Nel cinema, dopo aver impersonato *Anna Christie* nell'omonimo short di George More O'Ferrall ('37), fu l'imperatrice romana Livia Drusilla, moglie di Augusto, nello storico *Io, Claudio* (I, Claudius, '37) di Josef von Sternberg. Questo film, a dispetto di un cast che includeva attori come Charles Laughton, Merle Oberon, Robert Newton ed Emlyn Williams, rimase incompiuto a causa di un grave incidente automobilistico occorso alla Oberon. La pellicola successiva a cui prese parte fu senza dubbio quella che le consentì un grande salto di qualità: *Elisabetta d'Inghilterra* (Fire Over England, id.), dove nel ruolo della grande Elisabetta I affiancò da par suo la coppia dei veri protagonisti formata da Vivien Leigh e Laurence Olivier.

Quel ruolo da lei magistralmente interpretato non mancò di suscitare apprezzamenti anche oltreoceano. Così, dopo avere impersonato Lucy Blair nel drammatico *Sei ore a terra* (Farewell

segue a pag. successiva

Flora Robson con Gary Cooper e Ingrid Bergman in "Saratoga" (1945)

Flora Robson con Laurence Olivier "Elisabetta d'Inghilterra" (1936)

"Narciso nero" (1947) di Michael Powell

segue da pag. precedente

Again, id.) di Tim Whelan, nel 1938 Flora si trasferì ad Hollywood. Oltre al drammatico *Poison Penn* di Paul Ludwig Stein, girato in Inghilterra e di produzione inglese, nel '39 ella prese parte a ben quattro film americani, che possono fornire un'idea del suo crescente successo presso il pubblico d'oltreoceano: il melodrammatico *La voce nella tempesta* (Wuthering Heights) di William Wyler, dove impersonò la vecchia Nellie Dean, lo short *Smith* di Michael Powell, il truce *Non siamo soli* (We Are Not Alone) di Edmund Goulding, e *Strisce invisibili* (Invisible Stripes) di Lloyd Bacon, un altro dramma, dove lavorò con George Raft, William Holden, Humphrey Bogart e Jane Bryan. Con *Lo sparviero del mare* (The Sea Hawk, 1940) di Michael Curtiz, Flora tornò ai film d'avventura in costume, e a un ruolo che le era particolarmente congeniale: quello di Elisabetta I, affiancata da Errol Flynn, Brenda Marshall, Claude Rains, Donald Crisp e Gilbert Roland; anche stavolta fornì una magnifica interpretazione della «regina vergine», duettando mirabilmente con Flynn nei panni del corsaro Geoffrey Thorpe. L'anno dopo fu Mrs. Ainsworth nel drammatico *Passaggio a Bahama* (Bahama Passage) di Edward Griffith. Aveva intanto ripreso a lavorare in teatro, che durante gli anni più crudi della guerra costituì la sua attività primaria. Nel '44 tornò al cinema come Mrs. Manningford nella commedia bellica *Two Thousand Women* di Frank Lauder, e nel '45, oltre allo short *Dumb Dora Discovers Tobacco* di Charles Hawtrey, prese parte a tre film: il britannico *Great Day* di Lance Comfort, una commedia drammatica che la vide protagonista accanto ad Eric Portman; *Saratoga* (Saratoga Trunk) di Sam Wood, con Ingrid Bergman e Gary Cooper; e *Cesare e Cleopatra* (Cæsar and Cleopatra) di Gabriel Pascal, tratto dall'opera omonima di George Bernard Shaw, in cui fu un'incisiva Ftatateeta, balia della regina egizia e spietata esecutrice del suo volere. Per il ruolo della cameriera haitiana di colore Angelique Burton in *Saratoga*, che necessitò varie ore di trucco, venne candidata all'Oscar quale migliore attrice non protagonista.

Al termine del conflitto, Flora continuò a prodursi sia in teatro che al cinema, accettando proposte tanto negli Stati Uniti che in madrepatria. Tra i film in cui maggiormente si distinse, sono da menzionare il drammatico *Narciso nero* (Black Narcissus, '47) di Powell ed Emeric Pressburger, dove interpretò suor Philippa; il bellico *Frida, l'amante straniera* (Frieda, id.) in cui impersonò Nell Dawson, aspirante parlamentare laburista; e il noir *Ragazze perdute* (Good-Time Girl, '48) di David MacDonald, che la vide nei panni di un magistrato, Miss Thorpe. Tre ruoli profondamente diversi, affrontati con innata sensibilità e opportuna varietà d'accenti.

Negli anni Cinquanta, in cui iniziò ad apparire anche in televisione, Flora diede il meglio di sé in pellicole quali *Giulietta e Romeo* (Romeo and Juliet, '54) di Renato Castellani, film che vinse il Leone d'Oro al Festival di Venezia, nella parte della nutrice di Giulietta, e *Alta marea a mezzogiorno* (High Tide at Noon, '57) di Philip Leacock, come Donna MacKenzie. Tornò a un ruolo di sovrana nel 1963, vestendo i panni della severa imperatrice vedova Tsu Hzi in *55 giorni a Pechino* (55 Days a Pecking) di Nicholas Ray, e lo stesso anno fu Miss Milchrest nel giallo *Assassinio al galoppatoio* (Murder at the Gallop) di George Pollock. Nel '65 interpretò la signora Cassidy, moglie del protagonista ne *Il magnifico irlandese* (Young Cassidy) di John Guillermin, nel '66 Miss Binns, responsabile di una missione britannica nel drammatico *Missione in Manciuria* (7 Women) di John Ford, e l'anno seguente Aunt Agatha nell'horror *La porta sbarrata* (The Suttered Room) di David Greene. Il thriller e il genere noir la videro prodursi al meglio, come ad esempio nella Lucy Dawson del poliziesco *Frammenti di paura* (Fragment of Fear, '70) di Richard Sarafian; mentre nel '72 interpretò la Regina di Cuori in *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (Alice's Adventures in Wonderland) di William Sterling. L'antitesi di una sorta di fata è la strega: e nei sembianti di una strega stigia, una delle tre Forcidi, nell'avventuroso *Scontro tra Titani* (Clash of the Titans) di Desmond Davis, nell'81 Flora chiuse la sua formidabile carriera di attrice. In teatro, la sua ultima fatica era stata, nel '70, la parte di Elisabetta I in *Elizabeth Tudor, Queen of England* al Festival di Edimburgo; in televisione, il ruolo di Miss Pross nel ponderoso film per la tv *Tale of Two Cities* di Jim Goddard, nell'80.

Nel 1952, per meriti artistici, la regina Elisabetta II l'aveva nominata Comandante dell'Ordine dell'Impero Britannico, insignendola otto anni dopo dell'onorificienza di Dama Comandante Ufficiale dell'Impero Britannico. Al compimento dei suoi ottant'anni l'attrice fu celebrata con alcuni speciali televisivi da parte della BBC e dell'ITB, e per la circostanza l'emittente britannica programmò una breve retrospettiva di film da lei interpretati. Da quando era tornata a vivere in Inghilterra, Flora, che non si sposò mai né ebbe figli, risiedeva a Wykeham Terrace presso Brighton, con le sorelle Margaret e Shela e altri familiari. Qui, sofferente per un tumore, si spense il 7 luglio 1984, all'età di ottantadue anni, tre mesi e nove giorni, preceduta di poche settimane da Shela, mentre Margaret la seguì sei mesi più tardi.

Virgilio Zanolla

Flora Robson ed Erroll Flynn in "Lo sparviero dei mari" (1940) di Michael Curtiz

Flora Robson e Vivien Leigh in "Cesare e Cleopatra" (1945) di Gabriel Pascal

Flora Robson con Merle Oberon e David Niven in "La voce nella tempesta" (1939) di William Wyler

Flora Robson con Sir Dickie e John Leyton in "Cannoni a Batasi" (1964) di John Guillermin

Flora Robson e Susan Shentall in "Giulietta e Romeo" (1954)

Flora-Robson in "Lo-sparviero del mare" (1940) di Michael Curtiz

Un treno, un film #37

Night Train to Münich (1940)

Federico La Lonza

Quante volte, nel nostro ruolo di spettatori più o meno competenti, la vista di un vecchio film che non conoscevamo ci ha lasciato piacevolmente sorpresi, incuriosendoci a saperne di più sullo stesso? L'ultima volta mi è capitato con una pellicola inglese del 1940, *Night Train tu Münich* di Carol Reed, un thriller di genere bellico e di fattura britannica e americana, tratto dal racconto di Gordon Wellesey *Report on a Fugitive*, prodotto e distribuito dall'unità britannica della 20th Century Fox.

La vicenda è ambientata nella primavera e l'estate del 1939, tra la Cecoslovacchia, la Germania e la Gran Bretagna, quando le truppe germaniche, assalita e abbattuta la Seconda Repubblica Ceca, hanno appena instaurato il famigerato Protettorato di Boemia e Moravia. Il film si apre con una riuscita raffigurazione del Berghof, il piccolo chalet di montagna di Hitler situato in Baviera presso Berchtesgarden, nelle Alpi Salisburghesi: dove, davanti alla grande finestra panoramica, un uomo in uniforme visto di schiena è intento in un agitato colloquio con una persona vestita in borghese: si tratta naturalmente proprio di Hitler (Billy Russell), qui rappresentato per la prima volta nel cinema (precedendo di pochi mesi l'Adenoid Hynkel di Chaplin ne *Il grande dittatore*), mentre minaccioso batte il pugno su una carta geografica dove sono raffigurati l'Austria e gli altri paesi della Mitteleuropa. A Praga, il professor Axel Bomasch (James Harcourt), un illustre scienziato ceco che sta lavorando con ottime prospettive su un nuovo tipo di corazzatura dei mezzi bellici, prevedendo che i nazisti lo cercheranno per costringerlo a lavorare per loro, s'imbarca su un aereo diretto a Londra, che decolla proprio quando un'auto con quattro militari tedeschi giunge nell'aerodromo per trarlo in arresto; sua figlia Anna (Margaret Lockwood), che egli aveva avvertito telefonicamente, non ha però avuto altrettanta fortuna: arrestata al momento di lasciare la loro casa, viene inviata in un campo di concentramento, dove i suoi carcerieri cercano invano di costringerla a collaborare. Qui ella conosce Karl Marsen (Paul Henreid), un prigioniero, picchiato per essersi verbalmente ribellato ai suoi aguzzini; dalle sue labbra Anna apprende che è un insegnante, detenuto a motivo della sua avversione al nazismo. All'interno del campo Karl ha qualche complice, e informa la ragazza della sua prossima fuga: è anch'egli diretto in Inghilterra, e la esorta a fuggire con lui.

Quella notte uno dei fari mobili che illuminano il campo subisce un improvviso black out: quando torna a funzionare, il suo raggio illumina un tratto dove la recinzione risulta divelta.

Su un'insospettabile imbarcazione, Karl e Anna raggiungono la costa inglese. Una volta a Londra, Anna ignora dove sia nascosto suo padre, ma Karl la rassicura: egli sa di qualcuno che potrà certo aiutarli, un oculista, il professor John Fredericks (Felix Aylmer). Col pretesto di farsi visitare, si reca da lui assieme ad ella. Ricevuto, una volta solo con lui in studio, quando Fredericks gli dice di nominargli le lettere che vede sulla tabella, dopo la prima riga Karl scandisce però altre cifre. Fredericks gli chiede di ripeterle: e dopo averle udite una seconda volta, apre un bureau e trae una scheda intestata proprio a Karl Marsen, salutandolo con un: - Heil Hitler! - subito ricambiato. Karl è infatti un agente della Gestapo, incaricato di guadagnarsi la fiducia di Anna onde poter rintracciare, arrestare e rimpatriare clandestinamente suo padre. Fredericks indica a Karl il mezzo da suggerire ad Anna per avere un abboccamento col padre: ella dovrà pubblicare un determinato annuncio su un quotidiano. La sera del giorno in cui l'annuncio è stato pubblicato, ella viene contattata al telefono da un uomo, che le dice di recarsi nella città di Brightbourne, dove contattare un agente dell'intelligence britannica sotto copertura, che la condurrà dal genitore: L'indomani Anna si reca a Brightbourne: qui, in un padiglione da fiera, col nome di Guy Bennet si produce come imbonitore l'ufficiale Dickie Randall (Rex Harrison), il quale porta Anna a riabbracciare suo padre, che adesso collabora con la Royal Navy presso la base militare di Dartland (come Brightbourne, un luogo di fantasia). In serata, Dickie ha un diverbio con Anna quando si avvede che ella vorrebbe inviare una lettera a Marson: giacché lo stesso timbro postale farebbe fede del luogo in cui si trovano. Anna così rinuncia ad avvertire Karl, ma ciò che essi ignorano è che la ragazza è stata seguita fin lì da un altra spia nemica, il già menzionato dottor Fredericks. E poco dopo, travestiti da militari inglesi, da Randall e dai Bomasch si presentano alcuni agenti della Gestapo, che tramortiscono Dickie e portano via lo scenziato e sua figlia. Quella sera, quando quest'ultimi vengono tacitamente imbarcati sull'U-Boot che li condurrà in Germania, Anna ha la sorpresa di trovare ad attenderli Karl in uniforme da ufficiale delle SS.

Basil Harcourt, Paul Henreid, Margaret Lockwood, Rex Harrison

Basil Radford

Una volta a Berlino, per costringere Bomasch a collaborare con loro i nazisti minacciano di trasferire Anna in un campo di concentramento. Intanto, a Londra Dickie riesce a persuadere i suoi superiori a permettergli di tentare di salvare i Bomasch: così, favorito dal suo fluente tedesco, sotto le mentite spoglie del maggiore del Genio Ulrich Herzog si reca nella capitale del Reich, dove avvicinando il capitano Prada (Austin

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Trevor) e l'ammiraglio Hassinger (Charles Vernon France) e facendo loro credere d'essere stato anni prima l'amante di Anna, li convince d'avere buon gioco nel persuaderla a indurre suo padre a collaborare. Rimasto solo con Anna, Dickie le anticipa per sommi capi il suo piano per farli fuggire e le chiede di assecondarlo: quella notte si ferma a dormire nell'altra camera dell'Hotel Oden in cui lei è trattenuta, per lasciar credere che tra loro si sia riaccesa l'antica fiamma. I Bomasch vengono trasferiti a Monaco di Baviera, ma Randall ha la brutta sorpresa di ritrovarsi tra i piedi Marsen, che ha avuto l'incarico di comandare la scorta. Per soprammercato, una volta alla stazione Dickie viene riconosciuto da un suo ex compagno di classe, Caldicott (Naunton Wayne), che assieme all'amico Charters (Basil Radford) sta lasciando la Germania per rientrare in patria. Benché egli neghi di conoscere Caldicott, il suo atteggiamento solleva i sospetti di Karl: cosicché una volta in viaggio, profittando di una fermata non autorizzata del convoglio (è appena scoppiata la guerra tra Inghilterra e Germania, e l'esercito tedesco effettua col treno alcuni spostamenti di truppe), Marsen telefona al suo quartier generale chiedendo d'indagare sul maggiore Herzog. Poco dopo giunge la risposta della Gestapo: non esiste alcun maggiore Herzog; per fortuna, la telefonata a Marsen è stata casualmente ascoltata da Charters, che apprende come Randall verrà arrestato non appena il treno sarà giunto a Monaco, e naturalmente informa subito Caldicott. Per avvisare Randall del pericolo che corre i due non trovano di meglio che inviargli un biglietto, che nascondono sotto una brioche della colazione a loro destinata, dove lo invitano a un abboccamento in una toilette. La prima ad accorgersi del biglietto è Anna, che precedendo Karl lo prende, passandolo poi a Dickie con la scusa che lui ne è il destinatario. Questi dopo averlo letto lo brucia, quindi con una scusa si congeda da loro. Marsen lo fa seguire da due piantoni, ma quando lo vedono entrare in una toilette questi si ritirano. Dentro di essa Dickie trova Charters e Caldicott, coi quali scambia informazioni e concerta come agire. Rientrato nello scompartimento, quando è imminente l'arrivo alla stazione di Monaco Marsen estrae la pistola e puntandola contro Randall chiama i due piantoni affinché lo arrestino: ma con addosso le loro uniformi trova Charters e Caldicott, che lo disarmano e immobilizzano.

Poco dopo, a Monaco, coi Bomasch e i suoi due amici in divisa da soldati tedeschi, spacciandosi per Marsen Dickie incontra l'ufficiale e i piantoni incaricati di arrestarlo, ai quali dice d'avere lasciato Randall in custodia sul treno. Prima che costoro salgano sul convoglio, egli requisisce un'auto sulla quale s'imbarca con gli altri diretto a gran velocità verso il confine svizzero. Ma una volta chiarita la sua identità, Marsen si pone al loro inseguimento su un'altra auto, assieme all'ufficiale e ad alcuni soldati. Imboccata una strada di montagna tutta tornanti, i fuggitivi pervengono infine alla stazione di una tramvia aerea che collega la Germania con la neutrale Svizzera. Dickie chiude in uno sgabuzzino l'anziano manovratore, e quando la cabina giunge a destinazione presso di loro fa montare su di essa i Bomasch, Charters e Caldicott, quindi serra porta e finestre dell'area di manovra per

Margaret Lockwood, Paul Henreid

prepararsi all'assalto di Marsen e dei suoi uomini. Tra di essi si accende una fitta sparatoria, in cui lui ha la meglio, anche perché nel frattempo, dalla cabina del tram in movimento, sparando con un fucile Chartes ha eliminato un pericoloso cecchino tedesco. Quando i

Rex Harrison, Basil Harcourt, Margaret Lockwood

fuggitivi pervengono alla stazione svizzera, Randall monta sull'altra cabina per raggiungerli: ma entrato finalmente nella tramvia, Marsen inverte la direzione delle cabine; rimasti soli, i due contendenti sono entrambi feriti, Dickie a una spalla e Karl a una gamba. Per evitare di tornare indietro, quando i due tram si affiancano nel loro percorso, Randall abbandona la sua cabina saltando su quella che procede nella direzione opposta, e riesce miracolosamente ad aggrapparsi ad essa. Karl, ferito, è troppo lontano dall'impianto di manovra per poter di nuovo agire sulla direzione dei tram, cosicché Dickie raggiunge finalmente anch'egli la stazione elvetica dove può abbracciare Anna e stringere le mani dei suoi amici.

Dodicesimo lungometraggio di Carol Reed, *Night Train to Münich* si avvalse della sceneggiatura scritta a quattro mani da Sidney Gilliat e Frank Launder, e della musica di Louis Levy; dura 95 minuti e venne proiettato in anteprima in Inghilterra all'Odeon Leicester Square di Londra il 26 luglio 1940 e negli Stati Uniti il 29 dicembre dello stesso anno. L'accoglienza fu favorevole, ma ai critici apparve inevitabile fare riferimento a un altro film, *La signora scompare* (The Lady Vanishes, 1938) di Alfred Hitchcock (per il quale vedi **Diari di Cineclub** n° 74, luglio 2019, alle pp. 10,11): giacché l'ambientazione e la trama offrono indubbie similitudini, gli sceneggiatori erano i medesimi, e così l'attrice protagonista, senza dire dei personaggi dei due simpatici viaggiatori inglesi Charters e Caldicott, che là apparivano con gli stessi nomi (e sarebbero tornati in altri quattro film); tanto che qualcuno definì l'opera di Reed un «remake ironico» di quella di Hitchcock. A dispetto di ciò, *Night Train to Münich* non manca di originalità ed elementi di spicco: anzitutto la meticolosissima ricostruzione ambientale, eppoi i dialoghi molto spigliati e la brillantezza delle scene d'azione, che culminano con la sparatoria finale. Gli attori sono tutti all'altezza: da Margaret Lockwood (qui all'ultimo dei suoi sette film col regista), che era all'epoca l'attrice inglese più popolare, anche in proiezione hollywoodiana, al brillante Rex Harrison, a Paul Heinred, che da ufficiale della Gestapo, due anni dopo avrebbe raggiunto le vette della popolarità come il patriota Victor Laszlo in fuga dai nazisti in *Casablanca*, ai formidabili caratteristi, nessuno escluso.

Qualche peccatuccio, comunque, nel film non manca. D'inverisimiglianza, come il fatto che, sul treno, Charters e Caldicott si sostituiscano così facilmente ai due piantoni tedeschi, che avrebbero dovuto sopraffare: e poiché il loro aspetto di tranquilli borghesi di mezz'età è tutto fuorché marziale, riesce anche molto difficile credere che nell'incontro alla stazione di Monaco col maggiore e gli uomini incaricati di prelevare Randall nessuno abbia notato quanto le loro figure stridevano nelle uniformi. Aggiungiamo il fatto che, nello scontro a fuoco presso la tramvia aerea, Randall, completamente scoperto, spari un sacco di volte con la pistola restando a secco di proiettili ben oltre quando sarebbe dovuto succedere, venendo ferito solo in modo lieve... Ci sarebbe da credere che Marsen fosse davvero un pessimo tiratore; ma si sa, il cinema - anche il migliore, come in questo caso - è zeppo di tali 'scorciatoie'.

Infine, una curiosità: l'aereo sul quale il padre di Anna lascia l'aerodromo di Praga - un Lockheed 14 Super Electra del 1938, targa G-AFGN, è lo stesso che nel settembre '38 il premier britannico Neville Chamberlain aveva utilizzato per rientrare in Inghilterra dopo l'incontro con Hitler che aveva portato all'accordo di Monaco.

Federico La Lonza

Storia di ragazzi e di ragazze (1989)

Antonio Falcone

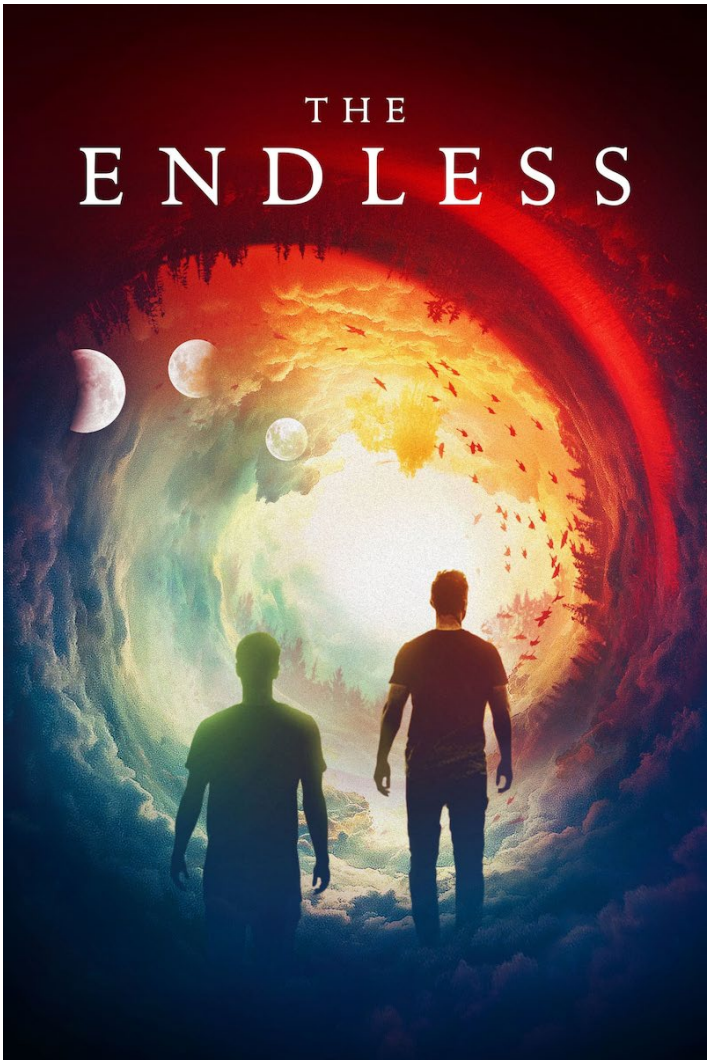
Campagne di Porretta Terme, inverno del 1936. All'interno di un cascinale fervono i preparativi per il grande pranzo che, all'indomani, vedrà suggellarsi il fidanzamento fra Silvia (Lucrezia Lante delle Rovere) e Angelo (Davide Bechini), giovane rampollo della buona borghesia bolognese. A cominciare dalla madre della ragazza, Maria (Angiola Baggi), incupita per i continui tradimenti del consorte Giulio (Alessandro Haber), parenti e amici sono intenti ad allestire le tradizionali venti portate, ognuno rivelando, per il tramite dei discorsi e delle varie discussioni, le proprie inclinazioni e il proprio carattere, in particolare nel modo di porsi nei riguardi dell'imminente confronto tra i due gruppi familiari. Anche in quel di Bologna, intanto, dove la famiglia di Angelo è riunita intorno al desco, la madre Amelia (Anna Bonaiuto), vedova di un antiquario, è intenta ad esternare al figlio tutte le preoccupazioni per quella futura unione, scaturenti precipuamente dalla profonda differenza sociale, che non esita a rimarcare, ma di cui il ragazzo non sembra tenere minimamente conto. Ad incrementare ulteriormente l'agitazione, in serata ecco arrivare a Porretta Domenico (Felice Andreasi), un anziano rappresentante di occhiali che è solito affittare un locale della tenuta per la villeggiatura estiva, insieme alla famiglia, ma che ora si presenta in compagnia di una giovane donna francese, Valeria (Valeria Bruni Tedeschi), generando imbarazzo e timore per lo scandalo che potrebbe venir fuori, subitamente messi a tacere quando l'uomo rivelerà di essere affetto da una malattia terminale e di come i familiari siano a conoscenza della relazione. Ecco quindi giungere il giorno fatidico: i due ceppi seduti allo stesso tavolo, tra diffidenza reciproca e tentativi di sciogliere il ghiaccio, mentre si susseguono le portate e scorre del buon vino, fino a quando non andranno a cadere i veli dell'ipocrisia comportamentale, rivelando non pochi screzi e qualche malanimo, il tutto però senza compromettere il rapporto fra i due giovani, che appaiono ambedue convinti della rispettiva scelta e propensi ad intraprendere un comune cammino. Scritto e diretto da Pupi Avati, *Storia di ragazzi e di ragazze* rappresenta all'interno della filmografia del cineasta bolognese non solo il film cui, come ha spesso dichiarato in molte interviste, è più intimamente legato, ma anche l'ulteriore tocco di cesello a quella svolta, dopo le incursioni degli esordi nell'*horror* d'atmosfera e nella commedia grottesca, verso un cinema dal sentore autobiografico, dove l'elemento del ricordo assume toni ora elegiaci ora favolistici, incastonati spesso all'interno di "un piccolo mondo antico", con un'attenta direzione degli attori, protagonisti e non, puntando in particolar modo sul loro rilievo emozionale, così da offrire dimensione opportuna al valore dei sentimenti. Realizzazioni permeate da un profondo senso di umanità, nell'esaltazione del "gusto del racconto per il solo piacere di raccontare" quale *leitmotiv* dominante. I ricordi della sua infanzia, nel caso del film in esame il fidanzamento dei genitori, vengono come trasmutati all'interno di una sospensione temporale dal sentore quasi magico, alimentata da un vivido flusso mnemonico, volto a coniugare Storia universale e storia particolare, distante, ad esempio, dalle suggestioni oniriche proprie di Federico Fellini. *Storia di ragazzi e di ragazze* sorprende a tutt'oggi in primo luogo per una mirabile scorrevolezza narrativa, idonea a porre in scena una compiuta coralità: come fa notare Gian Piero Brunetta nell'*Enciclopedia del cinema Treccani*, considerazione da me pienamente condivisa, è come se Avati si fosse prodigato nell'allestire una ricercata partitura musicale, il cui fluire armonico è costituito dall'incontro di più voci, volte a formare un tutt'uno dal valore spesso simbolico nel raffigurare due nuclei familiari dalla variegata composizione che vivono alimentandosi delle loro stesse contraddizioni, pur se, sia nell'ambito degli agiati proprietari terrieri, sia in quello dei componenti il classico "buon salotto borghese", sembra comunque prevalere un'apparente unitarietà fondante. Se lo scrittore russo Lev Tolstoj nell'incipit di *Anna Karenina* (1887) affermava che "*Tutte le famiglie felici si somigliano, ogni famiglia infelice è invece infelice a modo suo*", Avati nel breve prologo che precede i titoli di testa sulle suggestive note di Riz Ortolani, sequenza in cui vediamo un artigiano costruire un elefantino d'argilla e poi sottoporlo a cromatura così da sembrare d'argento, materiale che, come ricorda una ridente bimbetta, al pari dell'oro è stato donato da mamma e papà alla patria ("per rispondere alle inique sanzioni", sottolinea il genitore, ovvero quelle imposte al nostro paese dalla Società delle Nazioni per l'aggressione all'Etiopia), sembra voler suggerire che tanto l'Italia del Ventennio Fascista quanto l'istituzione famiglia, sotto quel rivestimento luccicante e apparentemente nobile possano invece rivelare una consistenza ben più "terrena" e certo distante da suadenti ed ipnotici sfavillii. Le immagini che si susseguono sullo schermo, rimarcate nel loro suadente fascino temporale dalla fotografia di Pasquale Rachini (in un "seppioso" bianco e nero nella versione cinematografica, a colori in quella televisiva), si palesano in guisa di un abbraccio affabulante proprio di un moderno cantastorie, evidenziando nel loro giustapporsi un'attenta caratterizzazione d'ambiente congiunta alla forza espressiva propria di ciascun personaggio: di ogni componente delle due famiglie andremo quindi a conoscere nel corso della narrazione il personale vissuto esistenziale, spesso attraversato da note malinconiche quando non da veri e propri rimpianti, per il tramite dei dialoghi, certo, ma anche, se non soprattutto, attraverso gesti, comportamenti, espressioni. Nel lodare l'eccellenza interpretativa dell'intero cast, nell'ottica, riprendendo quanto su scritto, di una concreta coralità, ritengo che, oltre alle bizzarrie del capofamiglia raffigurato da Haber con rustica naturalezza, assuma una certa rilevanza la figura dell'anziano rappresentante delineata felicemente da Andreasi, con quell'aria disillusa ma ancora incline alla speranza di un ultimo refolo di felicità, probabile ponte tra passato e avvenire, al pari di quello sparo accidentale che incorrerà nel corso del pranzo, dopo l'esibizione di un fucile, metaforico segnale delle disgregazioni che da lì a poco andranno ad interessare l'Italia e il suo impianto sociale. *Storia di ragazzi e di ragazze*, andando a concludere, vincitore del *Nastro d'Argento* (regia e sceneggiatura) e del *David di Donatello* (sceneggiatura), probabilmente rappresenta la vetta più alta della poetica avatiana volta alla sublimazione dei propri ricordi giovanili, nella perfetta congiunzione tra levità e profondità, cura formale e resa contenutistica, propenso a farci avvertire determinate sensazioni all'interno di un'atmosfera immersiva nel visualizzare, avallando anche una suadente combinazione tra magia e poesia (i baci inviati alle stelle da Amelia, la caccia all'angelo dei bambini, sicuri di averne avvertito il fruscio delle ali sopra le loro teste), un ritorno al passato per conciliarsi col presente e volgere uno sguardo inedito al futuro.

Antonio Falcone

The Endless: incubo senza fine

Giacomo Napoli

L'incubo senza fine che cito nel titolo a questo articolo non ha niente a che vedere con la qualità del film di questo mese, un gran bel film anzi, ma piuttosto con la solita "damnatio memorie" che certi padroni del discorso innescano nel mainstream cinematografico e che, senza lasciare alcuna speranza a noi spettatori inermi, relega pellicole di pregio come questa in un limbo di commentari da troll e di siti equivoci. La ragione per cui *The Endless* (letteralmente "ciò che è senza fine") abbia dovuto subire questo trattamento inglorioso è già avvolta dal mistero, con buona pace dei cultori del cinema horror fantascientifico e della coppia di autori di ottimo livello. Pellicola del 2017, ad opera del dinamico duo Justin Benson e Aaron Moorhead, amici prima che registi e collaboratori, si tratta di un'opera molto intrigante che gioca sugli effetti visivi e sonori e sulla sceneggiatura fluida e di spessore per spiazzare lo spettatore in un crescendo di giochi psicologici al riguardo di certi strani e incomprensibili fenomeni, fisici ed atmosferici, che si verificano in una amena località campestre, isolata nella sua solitudine nel mezzo degli USA. I due protagonisti, la stessa coppia di registi, interpretano qui due fratelli (Benson fa quello un po' più intelligente, Moorhead interpreta quello un po' più emotivo) i quali, dopo essere fuoriusciti in maniera volutamente molto poco chiara da una tremenda setta dedita ai suicidi di massa, un bel giorno, spinti da un misterioso pacco-regalo, vi fa ritorno per scoprire cosa realmente fosse successo tanti anni prima e quale sia la vera natura dei cultisti e del loro credo surreale. A quel punto, in un viaggio verso il cuore del nulla che per la sua delicatezza ricorda senza volerlo *Non ci resta che piangere*, i due protagonisti si troveranno sbalzati in una atmosfera irreale e sempre più disturbante mano a mano che la trama procede. I fenomeni sovrannaturali e spesso cupi, angoscianti e horrorifici, intessuti di un orrore cosmico, lovecraftiano, si moltiplicano partendo dai margini delle loro coscienze per presentarsi poi sempre più centrali e inevitabili. Una sorta di enigma colossale la cui impossibile risoluzione (come per l'equazione del cultista capogruppo) diventa indispensabile per poter comprendere non soltanto l'ambiente circostante (l'assurdo episodio della corda, come quello delle lune multiple) ma anche e soprattutto il proprio mondo interiore, cognitivo e mentale. Lo spettatore si trova sempre più spaesato fino al punto centrale del film in cui Justin, il fratello razionale, incontra finalmente una delle figure-chiave dell'opera: "l'uomo che cammina" e da lì tutto comincia a diventare spaventosamente chiaro e, in modo altrettanto paurosamente lampante, diviene estremamente urgente uscire dal loop di infiniti frammenti spazio-temporali che vengono caoticamente orchestrati dalla mostruosa e malevola entità che infesta quei luoghi bucolici. Gli attori ben diretti e convincenti e la fotografia curatissima, con un sapiente uso della sovraesposizione, forniscono un solido substrato visivo e cognitivo a tutta la pellicola mentre un intelligente uso del montaggio, incrociato agli inquietanti "indicatori" di origine vulcanica, rende improvvisamente chiaro allo spettatore inizialmente confuso la piega sia filologica che pratica che il film va ad intraprendere.



Infine, dato che in estrema sintesi il Cinema è Montaggio e l'atto del Ricordare implica sempre una sovra-scrittura, ecco quindi che *The Endless* ne è, più o meno consapevolmente, la più allegorica rappresentazione, con tanto di "occhio nel cielo" senziente (il regista) che ne dirige le mosse, non a caso attraverso una miriade di mezzi a loro volta autoreferenziali e legati al cinema (videocassette, pellicole, dischi di memoria, dvd...).

Un rappresentare il processo filmico in maniera letterale, diretta, apparentemente puerile (fino agli stacchi di pochi secondi ripetuti a loop continuo come per "l'uomo nella tenda").

I due registi (che sono anche attori, produttori, sceneggiatori, fotografi e montatori) alcuni li avranno già visti all'opera, inanellando sempre ottimi prodotti, in film come *Synchronic*, *Spring* o *VHS Viral*, senza contare le serie televisive come *Archive 81*, ma mai come in questo caso sono stati bistrattati e ignorati da critica e pubblico. La ragione, ripeto, è sconosciuta. Rimane il fatto che *The Endless*, in barba a tutto lo snobismo della rete, è un gran bel film, solido, coerente, originale e curato, che incrocia intelligentemente elementi e ritmi drammatici sulla trama ultra-fantascientifica e piena di suggestioni horror.

Il finaletto forse è un po' zuzzurellone ma gli si perdona, il risultato è sorprendente e più che degno di essere apprezzato. Consigliato a chi ama l'horror fantascientifico, lirico e surreale.

Giacomo Napoli

Fahrenheit 451 (1966) di F. Truffaut

Il fascino insidioso del sapere

Demetrio Nunnari

Una soffiata, e la Milizia irrompe in quella casa. Sul posacenere, solo il mozzicone d'un sigaro mai finito. Ma una lumiera nasconde *Don Chisciotte*, ed altri classici si celano negli antri più impensati: lo schermo di un televisore, il doppiofondo di un tavolo da tè. Il lanciafiamme farà il resto. Pare che un tempo i vigili del fuoco spegnessero gli incendi; oggi invece bruciano i libri. E Montag (Oskar Werner), il più solerte, sarà presto promosso. Sulla via di casa, la vicina Clarisse (Julie Christie) gli attacca bottone. Si chiede come tutto questo sia iniziato, e se egli non abbia mai ceduto alle malie della lettura. Luoghi *tout court* del pensiero riflesso, della coscienza e del desiderio, della lotta per nobili ideali, i libri sono antidemocratici e ingannevoli. Perciò sono banditi. Invogliano ciascuno a vagheggiare gesta eroiche ed epiche avventure, e ne illudono poi i sogni, le speranze, le promesse. Solo un popolo che non legge e che non brama può dunque essere felice. E così, anche i fumetti sono muti. Il mesto vuoto quotidiano è poi colmato, alla tivù, dalla Grande Famiglia che propina all'utenza giochi interattivi di un posticcio imbarazzante. E per vincere quel tedio, Linda Montag (ancora Julie Christie) si rimpinza - come tutti, del resto - di eccitanti e sedativi forniti alla bisogna dal "sistema". Intanto, il marito e Clarisse s'incrociano ancora. Lei, docente scomoda da poco liquidata; lui, che roso dal dubbio già conosce Dickens. Poi tutto precipita. Scosso dalla vista di una donna che si lascia ardere coi suoi tomi, e dopo una retata a cui Clarisse sfugge per poco, Montag vacilla dinnanzi al suo capitano, mettendo in forse l'agognata promozione. Deferito da Linda alle autorità, gli è imposto in casa propria di dar fuoco alla sua biblioteca segreta. Ma dopo i primi roghi, l'uomo punta il lanciafiamme sul suo superiore. L'omicida Montag, adesso ricercato, risale dunque il fiume sin là dove, secondo Clarisse, dimorano gli "uomini-libro". E sono in molti, dal *Diario di Henry Brulard* di Stendhal alla *Repubblica* di Platone e la *Questione ebraica* di Sartre. Persino le *Cronache marziane* di Bradbury. E Clarisse è fra loro.

Montag sarà invece *I racconti del mistero* di Allan Poe. Questi pochi ardimentosi, difatti, mandano a memoria i loro libri per poi metterli al rogo. Così soltanto nessuno carpirà il segreto che hanno dentro. *Fahrenheit 451* - romanzo distopico di Bradbury – allude al punto (controverso) di autocombustione della carta. Doloroso, il richiamo alle pire indegne del nazismo. Perciò, forse, nel film di Truffaut vediamo ardere *Mein Kampf*. È un contrappasso fremente e idealizzato. Vi è però anche dell'altro nella vicenda degli uomini-libro. Il *Fahrenheit* letterario esordisce nell'ottobre del '53, mesi dopo la morte di Stalin e la fine di un lungo regno liberticida. Durante lo stalinismo la censura prova a zittire gli scrittori – eterna coscienza morale delle genti – con una economia selvaggia di carta da stampa. La penuria di materia prima ingegna tuttavia i molti romanzieri a diventar poeti. La poesia attinge difatti alla oralità della lingua e, più agile e strutturata della prosa, non le occorre alcun supporto per tramandarsi ai posteri. È una collana di perle legate assieme da un filo sottile. Coi versi (le perle) si misura il testo; con le assonanze (il filo) lo si fissa nella mente. E se par dubbio ricordare tomi interi di Tolstoj, Proust o Hugo, come accade nel film, la generosa fioritura di opere poetiche nella Russia stalinista dimostra invece che ciò è possibile in poesia. Di contro, il valore salvifico di questa per gli autori dell'era sovietica e della prosa per gli uomini-libro della finzione è reale, non recando prova alcuna di un pensiero in fervente lavorio. Dietro un uomo che parla c'è un uomo che pensa, e quanto più è ricco il suo linguaggio, tanto il pensiero è articolato e fiera la contezza del suo sé. Perciò, da tempi immemori ogni autocrazia teme il *logos* più d'ogni altra cosa. Sempre, il popolo cui si nega la parola è servo sciocco del padrone. In *Fahrenheit 451*, da una tivù perennemente accesa la Grande Famiglia (surrogato del Grande Fratello orwelliano) ottunde la noia e la coscienza con le sue banalità. Linda ne rimane abbacinata; Montag riempie invece il tempo con lo sport: football, hockey, golf, basket e ginnastica. Del resto, organizzare l'altrui divertimento è il *diktat* del proprio comandante, così come lo è stato di regimi assolutisti il cui ricordo è ancora vivo in noi. E non solo. Il divieto di accedere al linguaggio nella forma sostanziale della letto-scrittura conduce ad un opacizzarsi inesorabile della dimensione affettiva nell'umano. Le parole sono come le etichette sui barattoli in cucina: in ogni recipiente è un'emozione, cui il verbo dà nome e parvenza materica nel momento stesso dell'atto locutorio. Ecco perché i "militi" si muovono da automi, e i loro volti e gli occhi vitrei sono spenti, inespressivi. E in quest'età futuribile di folle raziocinio vi sono vampe dappertutto, e lambiscono, oltre le cose, anche la gente. Dal titolo del film alla mite casalinga che brucia assieme ai suoi volumi, a Montag che spiana il lanciafiamme sul suo capo. In senso figurato, anche Clarisse, licenziata per via di una didattica pericolosamente innovativa. Ci son le fiamme nell'espressione inglese "licenziare". E infine Montag, che si stupisce alla vista di un dondolo malfermo, romantico cimelio di un tempo che fu, quando col fuoco di un camino ed un buon libro si soleva ricreare la poesia, odoroso balsamo per l'anima ed eterno conforto della vita.

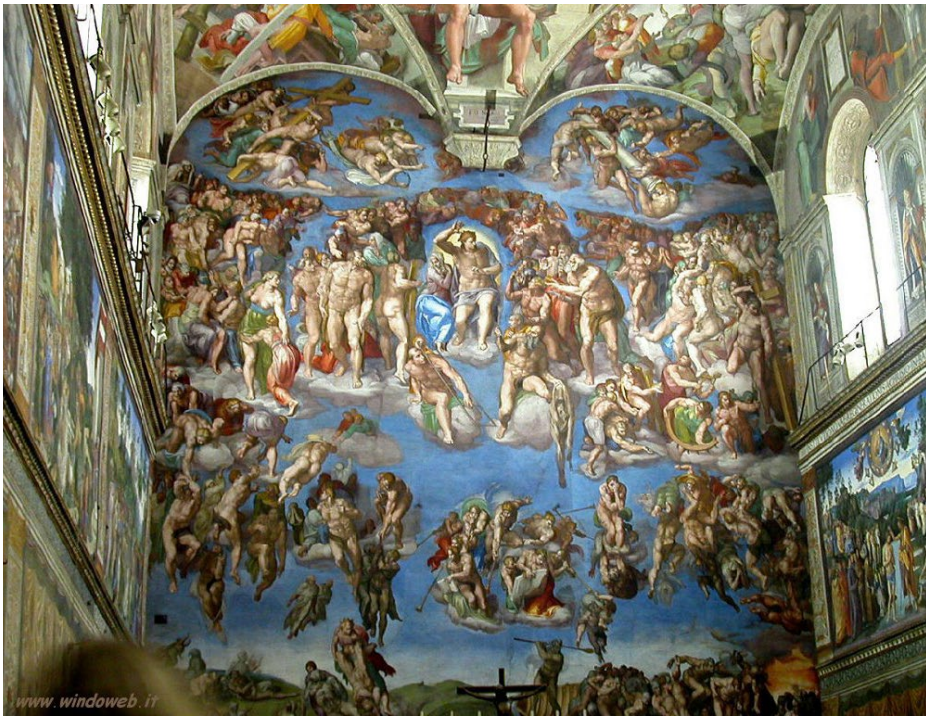
Demetrio Nunnari

L'estetica dell'avvilimento

Fabio Massimo Penna

Da quasi tre anni stiamo vivendo, nostro malgrado, nell'epoca dell'estetica dell'avvilimento. Immagini di terapie intensive o di città rase al suolo dalle bombe ci rincorrono ovunque. Sembra che per i mass media la parola d'ordine sia quella di gettare l'animo dello spettatore (o del lettore) nello sconforto e nella prostrazione. Che si tratti del nemico invisibile, sotto forma di virus o visibilissimo, o nell'aspetto delle armi dei belligeranti, ciò che conta è che nella mente della gente si faccia spazio l'idea che il futuro o non ci sarà, o se ci sarà, sarà orribile. La comunicazione moderna si fonda spesso sulla spettacolarizzazione della morte e del dolore, una enfatizzazione compiaciuta di tutto ciò che può generare angoscia e terrore nel riguardante. Il bombardamento mediatico porta l'uomo contemporaneo a percepire il mondo circostante come un insieme di malattie, violenze, atrocità. In quest'ottica si inseriscono le immagini dei camion militari pieni di bare a Bergamo a inizio pandemia: il sensazionalismo non rispetta neanche il dolore dei parenti delle persone decedute. Anche le riprese dei giornalisti che percorrono le strade di Kiev affiancate dagli anneriti scheletri degli edifici trasformati in inquietanti memorie dei bombardamenti contribuiscono ad abbattere l'animo, già scosso, dello sconcertato telespettatore. Eppure l'uomo possiede un innato desiderio di Bellezza. L'arte, la letteratura, il teatro e il cinema rischiano di perdere il loro ruolo salvifico di salvaguardia del Bello in un'epoca segnata dalle brutture scaricate a dosi massicce dai mezzi d'informazione. Questo continuo stimolo ad accettare come consuetudinarie notizie terribili spinge l'uomo contemporaneo al disagio personale e alla negatività interiore. A confortare questa tesi ci soccorrono la parole del grande sociologo Marshall McLuhan il quale evidenzia: "La passata ignoranza degli effetti psichici e sociali dei media" (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare,* Il Saggiatore, Milano, 1967). Lo studioso canadese sottolinea come i mezzi di comunicazione non siano elementi "neutri", privi di conseguenze. In teoria essi dovrebbero semplicemente veicolare informazioni ma, all'atto pratico, plasmano l'opinione pubblica. Lucidamente McLuhan afferma: "Ogni medium ha il potere di imporre agli incauti i propri presupposti. Per controllare e prevedere è necessaria questa condizione subliminale di ipnosi narcisistica. E la strada migliore per giungere a questo fine consiste nel sapere che l'incantesimo può instaurarsi immediatamente dopo il contatto, come alle prime battute di una melodia" (Marshall McLuhan, op. cit.). Un altro grande intellettuale del Novecento, quasi coetaneo di McLuhan, Aldous Huxley mostrava una concezione dei mezzi di informazione, se possibile, ancora più negativa: "Nei paesi totalitari d'Oriente c'è la censura politica, e i mezzi di comunicazione di massa son controllati dallo stato. Nelle democrazie d'Occidente c'è la censura economica e i mezzi di comunicazione di massa sono controllati dalla élite al potere (...) Non previdero quel che di fatto è accaduto, soprattutto nelle nostre democrazie capitaliste occidentali: il sorgere di una grossa industria della comunicazione di massa che non dà al pubblico né il vero né il falso ma semmai l'irreale, ciò che più o meno, non significa nulla" (Aldous Huxley, *Il mondo nuovo-Ritorno al mondo nuovo,* Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1961). Dal circolo non si esce: l'informazione non è né libera né obiettiva e, quasi sempre, viene impiegata non per informare ma per influenzare il lettore, distruggendone lo spirito critico per orientarlo verso l'appiattimento mentale più totale. Nell'attuale vuoto di comunicazione negli ultimi anni si sono inseriti stampa e televisione per proporre deprimenti dibattiti tra vaccinisti e novax o tra sostenitori dell'Ucraina e putiniani. Il continuo contrapporsi tra informazione mainstream e controinformazione, due facce della stessa comunicazione drogata, sotto l'apparenza di un confronto aperto, offre nella realtà la riproposta continua di idee prefabbricate. Come ha sostenuto uno che di informazione se ne intende, Michele Santoro, tutti i telegiornali e tutti i dibattiti sono uguali, dicono tutti le stesse cose. A quanto sembra le note dissonanti e le voci dissenzienti sono svanite nel nulla. Le nostre orecchie sono piene di un coro unanime che ripete incessantemente gli stessi ritornelli. Per sfuggire alle stringenti maglie del pensiero unico (che si riduce anche a un unico pensiero) bisogna recuperare la salutare abitudine di pensare per conto proprio, di sviluppare in solitudine le proprie riflessioni personali. E quando telegiornali e carta stampata ci ammorbano con le loro immagini di dolore e disperazione conviene volgere il proprio sguardo ai capolavori della nostra grande tradizione artistica, dalla *Scuola di Atene* di Raffaello nelle stanze vaticane o agli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina. L'estetica della vita deve sempre prevalere sull'estetica della morte.

Fabio Massimo Penna



La Cappella Sistina dedicata a Maria Assunta in Cielo tra le quali spiccano i celeberrimi affreschi di Michelangelo

La Scuola di Atene è un affresco di Raffaello Sanzio, databile al 1509-1511 ed è situato nella Stanza della Segnatura, una delle quattro "Stanze Vaticane", poste all'interno dei Palazzi Apostolici

Festival

XVIII Premio cinema giovane e festival delle opere prime 2022

Manifestazione organizzata dalla sua fondazione dal Cinecircolo Romano (3 | 5 ottobre)

Il Cinecircolo Romano organizza annualmente, a partire dalla stagione 2004/2005, la rassegna del cinema giovane italiano: Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime, che è dedicato agli autori di opere prime e ai giovani interpreti ed artisti del cinema italiano dell'ultima stagione ed è caratterizzato dal giudizio espresso dal pubblico su apposite schede e da premi tecnici assegnati da una giuria di esperti. Lo scopo quindi è quello di dare annualmente un riconoscimento a personaggi emergenti del panorama cinematografico italiano direttamente da parte del pubblico partecipante.

Una Commissione di esperti/Giuria appositamente nominata, composta da membri altamente qualificati di esperti nazionali ed internazionali del mondo del cinema, effettua una selezione di film italiani opere prime, prendendo in esame tutti quelli distribuiti nel corso dell'anno solare precedente quello della effettuazione del Festival e nominando i tre film in concorso per il primo premio, il Premio Cinema Giovane propriamente detto, e per il Premio Opera Preferita dagli Studenti, entrambi assegnati dal pubblico. Tutti i film selezionati sono inoltre candidati a ricevere i premi tecnici assegnati dalla Giuria. Inoltre, tutti i film selezionati, in seguito alla firma del protocollo d'intesa 2022 tra SNCCI (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani) e AFIC (Associazione Festival Italiani di Cinema) sono altresì candidati al Premio della Critica Italiana (SNCCI), istituito per la prima volta nei 18 anni di storia del Festival, per la edizione 2022. Il Premio sarà assegnato da una giuria indipendente, composta da tre critici designati da SNCCI. Durante la rassegna vengono proiettati in media 9/10 opere prime del cinema giovane italiano. Complessivamente alle proiezioni si sono riscontrate storicamente dalle 6.000 alle 10.000 presenze ad inviti gratuiti. Il Festival è stato il primo in Italia ad essere dedicato esclusivamente alle opere di esordio, ed in questo racchiude in sé elementi di novità ed unicità. La linea faro della manifestazione è la ricerca della qualità cinematografica delle opere in concorso e selezionate. Conseguenza ne sono le diverse provenienze, e le diversità culturali delle opere presentate. La qualità culturale ed artistica del progetto è dimostrata dalla qualità dei membri del Comitato di Selezione, dalla qualità delle opere selezionate nelle edizioni precedenti, come dall'Albo d'Oro riportato sul sito del festival, dalla qualità (e quantità) dei registi, attori, artisti intervenuti ad accompagnare le loro opere nelle edizioni passate.

Trattandosi di opere di esordio, e quindi di autori per lo più sconosciuti, per definizione le opere sono caratterizzate da scarso potenziale distributivo per gli esercenti. La ribalta fornita a tali opere dal Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime è capace il più delle volte di farle uscire dal novero dei cosiddetti "film invisibili". Donando loro una opportunità di visibilità e, a volte, una vera seconda vita distributiva.

Il fiore all'occhiello del Festival sono gli incontri con gli artisti e i registi dei film selezionati che partecipano ai vari appuntamenti con il pubblico e gli studenti. Il ruolo del pubblico, è fondamentale in quanto allo stesso spetta il compito di votare i film in concorso su apposita scheda.

Eventi collaterali al Festival sono:

– Progetto Educazione al Cinema d'Autore, dedicato ai giovani studenti provenienti da Comuni Laziali e di altre regioni.

– PCTO (Ex Alternanza Scuola Lavoro – A.S.L.), dedicato a giovani studenti dei licei di Roma avviati alla professione di critico cinematografico.

Centinaia di ragazzi prendono parte alle tre proiezioni mattutine, partecipano attivamente agli incontri/dibattiti con i registi e gli artisti e producono recensioni sui tre film in concorso. Due delle proiezioni vengono premiate: una dagli studenti partecipanti al Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e da chi aderisce al PCTO.

DdC

PREMIO CINEMA GIOVANE & FESTIVAL DELLE OPERE PRIME

Il programma della XVIII edizione *3, 4 e 5 ottobre 2022*

Cinecircolo Romano

proiezioni al Cinema Caravaggio - via Paisiello, 24 i

INGRESSO GRATUITO

www.cinecircoloromano.it | Cinecircolo Romano | email: segreteria@cinecircoloromano.it | tel. 3755752711

LUNEDÌ 3 ottobre 2022	***IN CONCORSO***				***IN CONCORSO***
	ore 10.30 ♣ Proiezione per studenti ***The Book of Vision*** di Carlo S. Hinterman 95'	ore 15.00 ♣ ***Maternal*** di Maura Delpero 91'	ore 17.00 ♣ ***Gelsomina Verde*** di Massimiliano Pacifico 78'	*ore 19.00 ♣* ***Va Bene Così*** di Francesco Marioni 90'	ore 21.15 ♣ ***The Book of Vision*** di Carlo S. Hintermann 95'
MARTEDÌ 4 ottobre 2022	***IN CONCORSO***		***IN CONCORSO***		***IN CONCORSO***
	ore 10.30 ♣ Proiezione per studenti ***Il Cattivo Poeta*** di Gianluca Jodice 106'	ore 16.00 ♣ ***The Shift*** di Alessandro Tonda 90'	ore 18.30 ♣ ***Il Cattivo Poeta*** di Gianluca Jodice 106'	ore 21.15 ♣ ***Re Granchio*** di Alessio Rigo de Righi e Matteo Zoppis 105'	
MERCOLEDÌ 5 ottobre 2022	***IN CONCORSO***	***IN CONCORSO***			ore 21.00 PREMIAZIONE XVIII FESTIVAL OPERE PRIME A seguire ♣ ***Ostaggi*** di Eleonora Ivone 90'
	ore 10.30 ♣ Proiezione per studenti ***Querido Fidel*** di Viviana Calò 91'	ore 16.00 ♣ ***Querido Fidel*** di Viviana Calò 91'	ore 18.30 ♣ ***Fino ad Essere Felici*** di Paolo Cipolletta 93'		

Per le proiezioni/eventi con il simbolo ♣ è prevista la presenza/intervista di autori o attori/artisti. Per i film IN CONCORSO votazione degli spettatori tramite scheda/app. Proiezioni senza intervallo. Ingresso gratuito per Soci (tessera) e Pubblico Ospite (ritiro coupon - 2 film con semplice registrazione). L'accesso consentito sino ad esaurimento dei posti disponibili. Il programma potrebbe subire variazioni per giustificate indisponibilità o cause di forza maggiore.

Scarica il programma: https://bit.ly/3eLgM6h

XVIII Premio cinema giovane e festival delle opere prime
Roma 3, 4 e 5 ottobre 2022 - ingresso gratuito; proiezioni al Cinema Caravaggio - via Paisiello, 24i
Presidente del Cinecircolo Romano e Direttore artistico del Festival: Catello Masullo, via Gian Luca Squarcialupo, 10 - 00162 Roma
www.cinecircoloromano.it

Diari di Cineclub media partner

Ifigenia in Tauride o il dramma degli esuli

Valeria Consoli

Dopo due anni di quasi totale inattività a causa del Covid, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) la scorsa estate ha rappresentato, nello scenario incomparabile del Teatro Greco di Siracusa, *Ifigenia in Tauride* di Euripide per l'ottima regia di Jacopo Gassman e magistralmente interpretata da Anna Della Rosa.

Anna Della Rosa in "Ifigenia in Tauride" (foto Le Pera)

A ben guardare, della tragedia originaria scritta dallo stesso Euripide con il titolo di *Ifigenia in Aulide*, in cui si compie l'infelice destino della maggiore delle figlie di Agamennone, che sacrifica la giovane ad Artemide pur di assicurarsi una tranquilla navigazione della flotta achea contro l'esercito nemico dei Troiani, qui c'è ben poco. Dov'è infatti la tragedia? Ifigenia non è morta, vive ormai nella Tauride, una remota regione del Mar Nero corrispondente pressappoco all'odierna Crimea, dove è diventata sacerdotessa di Artemide e dove, in questa veste, è costretta a celebrare dei sacrifici umani a danno degli stranieri, che vi sbarcano.

Nella recensione di Eleonora Papp [1] si arriva a parlare di *arcaica distopia* a proposito della Tauride, regione inospitale, a dispetto della sua ubicazione sulle rive di quel mare nell'antichità classica denominato *'Ponto Eusino'*[2]. Vista sotto quest'aspetto, la Tauride verrebbe contrapposta alla Grecia, per antonomasia vissuta come il luogo della *civiltà*, da contrapporsi alla *barbarie* di quelle terre remote. Già nel coro dell'Alcione si ha l'episodio, in cui le prigioniere greche guardano alla patria perduta come alla terra dell'*utopia*, malgrado i tragici accadimenti – l'uccisione ad Argo di Agamennone per mano di Clitennestra e dell' amante Egisto, cui fa seguito la morte della donna per mano del figlio Oreste.

'I Greci mi hanno ucciso!'

Sembra gridare Ifigenia, circondata dal coro delle donne in *total black*, quasi un'emanazione della sua stessa coscienza.

A dare una svolta decisiva alla vicenda è l'arrivo di due stranieri, i quali altro non sono che il fratello Oreste, in fuga da Argo e tormentato dalle Erinni, per i Greci la personificazione delle Furie vendicatrici evocate dalla madre Clitennestra, che gli era apparsa in sogno, insieme all'amico Pilade. Incaricato da Apollo di rubare la statua di Artemide per recarla ad Atene presso il tribunale dell' Areopago, dove solo potrà essere liberato dalle Erinni, trasformatesi a questo punto nelle più benevole Eumenidi[3], Oreste si rivela proprio alla sorella, pronta ormai al sacrificio dei due 'stranieri'.

"Il sacrificio di Ifigenia" di Felice Torelli (1667-1748)

Per non volere ingannare il Re Toante, che la vorrebbe in moglie, Ifigenia è costretta a rivelarsi ai due tramite l'*agnosis*[4]. Portandosi dietro la statua di Artemide, i tre possono quindi tornare finalmente in patria.

La figura ed il mito di Ifigenia hanno ispirato, nel corso dei secoli, innumerevoli artisti e non soltanto in campo letterario [5] ma anche nella musica, come C.W.Gluck, e nella pittura, come Angelika Kaufmann.[6]Di sicuro la rivisitazione, che ne dà *Johan Wolfgang Goethe* in chiave fortemente illuministica, è forse quella più interessante proprio per quei risvolti epocali in quanto, più delle altre fa risaltare la psicologia della protagonista, da lui definita *un'anima bella* per il coraggio, con cui rivela a Toante, da cui pure sa di essere amata, il suo segreto e quello dei due forestieri. Ma soprattutto - il termine può risultare forse inappropriato, dati i tempi in cui è stato scritto - Goethe conferisce al dramma di Ifigenia un risvolto 'femminista', come possono dimostrare i seguenti versi

'Felici noi che è una donna!
Un uomo, anche il migliore,
Abitua il suo animo
Alla ferocia e diventano legge con il tempo
Per lui anche le cose che aborre, spietato
Si fa per l'abitudine, quasi non lo riconosci.
Solo una donna, acquisito un sentimento,
non lo abbandona più (...)

E questo è, in definitiva, il *messaggio*, che vuole lasciarci Ifigenia in Tauride.

Valeria Consoli

1 *Pubblicata il 20 giugno 2019 in Libro guerriero.*

2 *(gr.) Pontos, mare ed Euxenos, benevolo verso gli stranieri.*

3 *Le Eumenidi - costituiscono la terza parte dell'Orestea di Eschilo, con cui quest'ultimo vinse le Grandi Dionisie nel 458 a.C.*

4 *(gr.) – riconoscimento, paragonabile alla agnizione della commedia latina.*

5 *v. Euripide, Racine, Goethe, Ritsos, Ifigenia, variazioni sul mito, a cura di Caterina Barone, Venezia, Marsilio, 2014.*

6 *- Pittrice di origine svizzera, nata a Coira nel 1741 e vissuta in gran parte a Roma dove muore nel 1807*

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA - ANNO XX/numero 23 - giugno 1963 – Mino Argentieri (pagg. 27-28)

La difficile ricerca del cinema sudamericano

La IV Rassegna cinematografica di Sestri Levante. Il massimo riconoscimento a *En el balcon vacio* di José Miguel Ascot

Mino Argentieri

Sestri Levante, giugno — Da qualche anno, passando attraverso vicissitudini che investono profondamente la vita politica e culturale, non ché il costume di vari popoli e di un intero continente, il cinema latinoamericano dà segni di una interessante e a volte vivace fermentazione di idee. Ne abbiamo avuto spesso conferma nel corso dei festivals più importanti e oggi la IV edizione della Rassegna promossa dal «Colombianum» provvede a rinsaldare una convinzione formatasi lentamente. Bene inteso, un discorso sulle cinematografie dell'America centro-meridionale esigerebbe molto spazio e implicherebbe, da parte nostra, la dettagliata conoscenza di una cultura che, da paese a paese, presenta elementi differenziali. Pertanto, volendo circoscrivere la nostra ricognizione ad alcuni dati sintomatici, che hanno un valore indicativo, cercheremo di riassumere una situazione fin troppo complessa, a costo di schematizzarla, scusandoci con il lettore se il resoconto non risponderà a tutti i quesiti suscitati dai film visti, in questi giorni, a Sestri Levante.

Cominceremo col dire che il cinema latino-americano, considerato come organizzazione industriale, ruota attorno all'Argentina, al Brasile e a Cuba, che sono le uniche nazioni le quali vantano una continuità produttiva peraltro ancora insufficiente a sopperire ai bisogni di un vastissimo mercato, invaso soprattutto dalle pellicole hollywoodiane ma aperto anche ai film provenienti dall'Europa e dal Giappone. E' questo un mercato che, con l'eccezione della Repubblica socialista cubana, palesa i caratteri propri di una congiuntura contrassegnata sia dallo strapotere di gruppi economici stranieri interessati allo sfruttamento dei vari circuiti, sia dal graduale affermarsi di una esigenza di autonomia corrispondente ad un anelito d'indipendenza, che induce gli artisti alla elaborazione di una cultura nazionale. Abbiamo citato l'Argentina, il Brasile e Cuba (i primi due paesi producono circa una trentina di film all'anno), ma aggiungeremo all'elenco il Cile, La Colombia e il Venezuela, che ormai congedano annualmente due o tre lungometraggi, i quali se hanno scarsa incidenza numerica nell'ambito del nascente cinema sudamericano, non per questo non assumono un certo rilievo, almeno in via tendenziale. Lo sforzo cui assistiamo rappresenta, con tutte le sue contraddizioni e inadeguatezze strutturali, una tappa della lotta per l'affrancamento da una dominazione economico-culturale di tipo colonialista, nonché una fase di ricerca che mira a rinvenire nel patrimonio delle esperienze locali il seme di una coscienza critica.

Naturalmente, il cammino intrapreso non è né facile, né lineare, né immune da lacune e pericoli. I film brasiliani e argentini, ad esempio, nella stragrande maggioranza, denunciano i difetti di una letteratura cinematografica soggetta alle mistificazioni tipiche di un cinema mercantile, che offende l'intelligenza degli spettatori e abusa in materia di luoghi comuni cari alla commercializzazione del folklore, al melodramma di stampa fumettistico, alla imitazione dei «generi» altrove collaudati. E sebbene, nei casi migliori, il livello tecnico regga il confronto con gli esemplari europei e hollywoodiani, la fattura accurata e la decenza artigianale non compensano lo squallore dei contenuti. Per taluni versi, i film appartenenti a questo prolifico filone richiamano alla mente i prodotti durante la dittatura fascista che realizzavano i Calzavara, i Mastrocinque, i Mattoli dell'epoca, imbevuti di un incorreggibile provincialismo collimante con una ingenuità senza confini. A titolo dimostrativo, segnaleremo *Los piciosos* di Knrique Carreras, ridicolo e impacciato «poliziesco» che verte sulla caccia agli spacciatori di droga e ha l'inconveniente, per essere un film d'intrattenimento, di fare leva su una mozione moralistica. Nella categoria rientra anche *Hombre de la Esquina Rosada* di René Mugica che trae spunto da una novella di Borges por imbastire un ridondante dramma d'onore popolato di «guappi» impomatati, di truculenti vendette, maliarde dagli occhi lampeggianti di duelli rusticani all'ultimo sangue, di canzoni appassionate e balli pittoreschi, nel solco della peggiore tradizione del romanzo d'appendice.

Ugualmente infelici ci sono parsi gli sconfinamenti in campo religioso, ricalcati su schermi di estrazione hollywoodiana. Con estrema impudenza, il regista Angel Acciaresi, in *Pedro Y Pablo*, ha descritto le peripezie di due muscolosi e atletici sacerdoti, che si recano nelle *favelas* di Rio de Janeiro per riconciliare alla fede la povera gente. I due preti non mancano d'intraprendenza, né di spirito d'iniziativa e, nel giro di un paio di ore, compiono imprese clamorose e sorprendenti. A prezzo di sermoncini, simili a intrepidi *marines*, i protagonisti scavalcano brillantemente ogni ostacolo, convertendo eretici, costruendo una chiesa, celebrando la messa in una sezione di un partito progressista, riabilitando una prostituta, novella Maddalena, e persuadendo gli organizzatori di un sindacato di lenoni a mutare mestiere. Il tutto immerso in un clima tanto edificante e improbabile quanto lontano da una pur minima tensione spirituale.

Altrettanto irritante, a cagione della sua genericità: il documentario a lungo metraggio *Amerindia* che, partito dal proposito di proiettarci il profilo di un mondo il quale attraversa un drammatico travaglio, si esaurisce in una raccolta di cartoline illustrate e in una antologia d'impressioni turistiche.

Oltre la frontiera della provincia culturale, cominciano però a delinearsi anche gli orizzonti di una ricerca impegnativa, che tiene conto di quel che bolle in pentola, al di là dell'oceano. E' questa una caratteristica che distingue i migliori film argentini, brasiliani, cubani, venezuelani, cileni e lascia sperare in una proficua intercomunicazione ideale. Nondimeno anche a questo riguardo non pochi sono gli equivoci ingenerati da una giusta istanza sprovincializzatrice. Film come *El perseguidor* di Osias Wilenski, *Los venerables todos* di Manuel Antin e *Porto* das *Caixas* di Paulo Cesar Saraceni stanno a indicarci che alcuni cineasti, i quali lavorano in Argentina, stentano a rielaborare in modo originale le sollecitazioni captate sul versante europeo. Più che di un vero e proprio processo di sprovincializzazione, bisognerebbe parlare di una meccanica trasposizione di registri problematici e stilistici presi in prestito dalla «Nouvelle vague», dal cinema francese in genere e da quella vocazione irrazionalistica che accomuna autori disparati sul terreno del culto di una realtà indecifrabile. Osias Wilenski, attraverso una narrazione nervosa, spezzata e a singhiozzo, che cuce il filo del passato e del presente, si sofferma sulla tormentata inquietudine di un sassofonista, la cui angoscia deriva più da uno stato di nevropatia che da interrogativi esistenziali. Dal canto suo, Manuel Antin, erigendo simboli di scarsa trasparenza e trincerandosi dietro metafore oscure, si addentra in un labirinto di presuntuose ambizioni metafisiche servite da un dialogo banale e da avanguardismi che recano le tracce del tempo e tutt'al più denotano una perizia formale mai sostenuta da una ragione espressiva. Quanto a Saraceni, il suo *Porto das Coixus*, imperniato su una giovane donna che spasmodicamente cerca un amante disposto ad ammazzare suo marito, non si discosta dai canoni di un tardo naturalismo mutuato dai film di Carnè e Renoir del periodo prebellico, ed è sorretto soltanto da una abilità descrittiva riscontrabile nell'evocazione di un'atmosfera incombente e di un paesaggio deserto e assolato, ai margini del consorzio civile.

Al di fuori della suggestione esercitata dalle mode, si collocano invece i frutti di una indagine, applicata alla realtà nazionale, non dimenticando le più valide e mature acquisizioni della cultura cinematografica straniera. Le influenze del neorealismo sono avvertibili nel venezuelano *Cuentos para mayores* di Roman Chalbaud, un film a episodi disuguale ma onesto nelle intenzioni e abbastanza sobrio, misurato ed efficace, pervaso di un generoso sentimento umanitario, nelle rapide e dense pagine del primo *sketch*elle che carico di echi zavattiniani, porta alla ribalta le pene di un uomo costretto a mutilarsi una mano, per avere dalle assicurazioni un premio in denaro.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Al neorealismo si ricollega anche il colombiano *Raices de piedra* di José Arzuaga, che schizza il ritratto di un muratore trascinato dalla miseria e dall'afflizione fisica sull'orlo della follia. Il film ha una forza d'urto singolare; è scosso da fremiti polemici e, venato di una virile amarezza, solleva il velo su un'umanità sfruttata, offesa e avvilita. Oltre i grattacieli che si innalzano nel cuore di una metropoli moderna, gigantesche costruzioni edificate dalla fatica operaia, Arzuaga getta il suo sguardo su una periferia ove, con procedimenti rudimentali e primitivi, si fabbricano mattoni e la fame e le malattie non risparmiano nessuno. Il quadro tratteggiato è crudo, spietato, incisivo, privo di concessioni e d'illusorie speranze: ha il sapore acre delle verità sgradevoli, che reclamano una presa di coscienza.

Una identica considerazione ci detta *Dar la carta* dell'argentino José Martinez Suarez, che intreccia i destini di tre giovani che si affacciano sulla soglia dell'età in cui si effettuano scelte decisive. Gli eroi propostici sono personaggi di una crisi, che valica la sfera del privato: il figlio di un produttore cinematografico vorrebbe girare un film in piena libertà, ribellandosi al conformismo imperante, ma non scova in sé l'energia morale, coerenza e saldezza di opinioni per condurre in porto il suo progetto; un ragazzo, che è un ciclista cui arride il successo, sarà escluso da una competizione internazionale perché la corruzione domina il *milieu* sportivo; un universitario, politicamente impegnato, oscilla fra le convinzioni di un riformismo accomodante e il dubbio circa l'utilità di un'azione rivoluzionaria, optando alla fine per un indirizzo che muti radicalmente l'ordine delle cose. Sebbene le tre storie risentano di un'impostazione piuttosto schematica e siano appesantite da una analisi psicologica inarticolata. *Dar la cara*, nonostante la sua evidente programmaticità, ha il merito di mettere a nudo la vera faccia e i malanni di una società, che frena e imbriglia gli impulsi più sani. Non a caso, la pellicola di Suarez ha incontrato l'opposizione e la diffidenza dei benpensanti argentini, che non hanno tardato a riconoscere in *Dar la rara* un atto d'accusa inequivocabile. Un accento protestatario lo si riscontra pure nel brasiliano *Cimba* di Flavio Ranghel, che, sulla scorta di un famoso e fortunato testo teatrale, risuscita il mito romantico del bandito divenuto fuorilegge per colpa dell'ingiustizia sociale. Diretto abilmente, questo racconto esile ha il pregio di non alterare la matrice popolare e per quanto il suo anarchismo ci rimandi a qualche precedente di Duvivier e Becker, vi si scorge un'autentica vibrazione libertaria, una sincera adesione alla tragedia di milioni di individui respinti nelle riserve di una rivolta individualistica disperata e sterile.

Qualche parola, infine, occorre spendere a favore dei documentari cubani che, a Sestri levante, hanno tenuto alta la bandiera della prima cinematografia socialista dell'America latina. Ciò che colpisce nei cortometraggi visionati — da *Variaciones* di Hector Veitia e Humberto Solas a *Primer carnaval socialista* di Alberto Roldano, da *Hemingway* di Fausto Canel a Y *me hice maestro* di Jorge Fraga, a *Historia de un ballet* di José Massip — non è solo la sicura padronanza del mezzo espressivo, ma a completa assenza di aggettivazioni retoriche e d'intendimenti celebrativi. Pur nel breve spazio del cortometraggio, i cineasti cubani danno prova di accostarsi in termini problematici alle più urgenti questioni concernenti la loro repubblica rinunciando a ogni sovrapposizione ideologica e a ogni slittamento propagandistico. Soprattutto, nel rifiuto del dogmatismo, essi danno prova di essere pronti ad assimilare quanto di meglio, in fatto di sperimentazione stilistica, giunge loro dalla scuola americana, sovietica, francese e italiana, i cui insegnamenti e risultati sono sottoposti a un'opera di attenta filtrazione critica. Peccato che gli intralci amministrativi frapposti dal ministero degli esteri italiano abbiano impedito che arrivasse sugli schermi del festival il lungometraggio narrativo *Cuba '58*, che avrebbe consentito al pubblico presente la possibilità di esprimere un giudizio più documentato. Maggiore è il rammarico se si pensa che all'allestimento della pellicola proibita ha concorso José Miguel Ascot, un regista di origine iberica, esule antifranchista, di cui abbiamo ammirato *En el balcon vacio*, che ha ottenuto il massimo riconoscimento della Mostra. E' questo un film di eccezionale bellezza, prodotto con l'impiego di modesti capitali, girato a 16 mm, da un gruppo di antifascisti spagnoli che si trovano nel Messico, sconosciuto alle grandi platee e forse condannato a fugaci apparizioni nelle sale specializzate e nei cineclub. Film maledetto lo definirebbero i nostri colleghi francesi, per la sua assenza di addentellati spettacolari, per il suo premeditato negarsi ai lenocini del cinema infantile e viscerale, per il rispetto che ha verso la sensibilità degli spettatori. Noi, che siamo partigiani di un cinema d'arte e del rigore creativo e non temiamo né diffidiamo la solitudine imposta agli artisti da circostanze avverse ma modificabili, lo classifichiamo nell'ambito dei rari fiori che sbocciano in un campo inquinato da troppe transazioni, ambivalenze, furberie.

En el balcon vacio è un piccolo ma intenso poema, che si basa su una bambina coinvolta nei furori della guerra civile spagnola. Un volto dolce, incantato e stupefatto si aggira attorno ai fuochi accesi dalla violenza fascista. Un'anima tenera ne esce turbata e sconvolta. La morte ha il sorriso di un repubblicano che, dietro, le sbarre della prigione, attende di essere fucilato. La morte ha il viso teso di un antifascista che, inseguito dalla «guardia civil», si rifugia nella quiete ovattata di una casa pacifica. La morte e una camicia macchiata di sangue, che significa la tortura e la fine di un padre affettuoso che prediligeva attardarsi nel silenzio di una fornitissima biblioteca familiare. La vita allarga le sue braccia nelle strade di Madrid che resiste; lungo le teorie degli alberi ai cui rami non sono appesi i corpi dei «rossi» impiccati; in un caffè parigino dove i profughi consumano *brioches;* nel parco di un collegio femminile, entro le pareti di una stanza infrante dalla nostalgia e da un canto spagnolo; nel Messico che ospita una fanciulla ormai diventata donna; in una Spagna che ha seppellito i suoi caduti ma urla ancora la sua rabbia, il suo diritto ad essere libera. La tenue trama del film è indescrivibile, costituisce appena un punto di riferimento alla cronologia degli avvenimenti, ma quel che ha un peso determinante in *En el balcon vacio* è la lievitazione di una struggente sofferenza che, nella rimembranza dei trascorsi lontani, accresce la sua accoratezza. Delicato, triste, tenero, sottile, Miguel Garcia Ascot compone la toccante elegia di un'infanzia precocemente sensibilizzata dal dolore. La sua eroina è una specie di Anna Frank sopravvissuta, alla quale è stato tolto per sempre il sorriso dalle labbra. Il suo disegno poetico risulta perfetto, armonico, dotato di una severità bressoniana; la commozione che provoca non scaturisce da un allettamento patetico. Vibrano nel disteso periodare del film un cuore e una idea fattisi immagini, effusione lirica, arte nell'accezione più piena e ricca. Ecco il dono più gradito che la IV Rassegna del cinema latino-americano ci ha dato: rallegrarcene non ci basta, poiché se è vero che di rado i festival ci permettono d'incontrare e scoprire film e si sollevino dalla prevalente mediocrità e dalle intenzioni irrisolte o tradite è altresì vero che questi film, dopo il varo di una Mostra, dovrebbero arrivare al pubblico. Il che, nove volte su dieci, non avviene.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 23 - anno 20 — Sabato 8 giugno 1963 — Lire cento

L'eredità di Giovanni XXIII

Ancora sulla libertà

Ungheria sette anni dopo

L'inflazione e il governo

Sommario

Renato Guttuso: appello ai siciliani

L'insurrezione del ghetto di Varsavia

Problemi della cultura — 8 giugno 1963 — pag. 27 Rinascita

La IV Rassegna cinematografica di Sestri Levante

La difficile ricerca del cinema sudamericano

Rinascita pag. 28 — 8 giugno 1963 — Problemi della cultura

Cultura e lotta politica

La diffusione del libro

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA - ANNO XX/numero 6 - febbraio 1963 – Cesare Zavattini, (pag. 25)

Diario di Zavattini. Gli uccellini notturni

Cesare Zavattini

4-2-63 — Giovedì sera alle 21, il pilota dell'aereo dice improvvisamente che bisogna atterrare a Trapani e non a Palermo (il giornale riporta oggi una frase di un ministro: Trapani, uno degli ospedali peggiori mai visti). Luigi Di Gianni ed io ci siamo guardati in faccia. A Palermo arrivammo sei ore dopo, alle tre, con un lento torpedone. C'era freddo ma sugli alberi del viale, davanti all'Alitalia, centinaia forse migliaia di uccellini cinguettavano nel pieno della notte. L'alba di sabato ripartivo per Roma col volo 113 tra fazzoletti e singhiozzi. Emigravano tre o quattro famiglie salutate da piccole donne vestite di nero e da un frate. Alle nostre spalle il mare usciva lentamente dall'ombra mentre tutta la luce era assorbita dalla pista che sembrava un altro mare. La disperazione degli addii sorse come dal nulla; stavano lì a scambiarsi cose e a chiudere e aprire valigie (magari per mettervi dentro una bambola comperata all'aeroporto) quando all'annuncio dell'altoparlante per la partenza si buttarono con lamenti nelle braccia gli uni degli altri e si sarebbe potuto credere che qualcuno avrebbe finito col rifiutarsi di varcare la transenna oltre la quale l'apparecchio aspettava con la sua scaletta sacrificale. Invece pochi istanti dopo, con le guance ancora umide di pianto, si allacciavano la cintura e la novità del mezzo di trasporto li assorbiva; non c'era, come sulla nave, da voltarsi indietro a prolungare il dolore, ma già le nubi (e dei sobbalzi allarmanti) avvolgevano tutto. Lungo il tragitto da Trapani a Palermo Di Gianni dormì, beato lui; si svegliò vicino a Trappeto e allora si parlò un poco. Lui avrebbe proseguito per Agrigento — non mi ha detto per quale motivo — e io per Partinico a parlare con Mingozzi che là sta girando sulla traccia dei pensieri di Dolci. Si era d'accordo che il film-inchiesta frontale è finito, anche se ne vedremo per molto tempo ancora numerosi campioni sugli schermi; è finito dentro di noi. Sarà la televisione a rosicchiare quest'osso e un cinema di scandali o di divulgazione.

Aiutato dal buio, mi inoltravo senza preoccupazioni d'ordine, nelle possibilità del film-inchiesta (davanti a noi c'era un senatore. E' vero che c'è un senatore tra loro? aveva chiesto il guidatore dell'autobus. C'era e si chiamava Battaglia. Il guidatore gli raccontò che aveva fatto due guerre e doveva tornare a Trapani nella notte stessa per prendere il servizio normale alle nove). Fino a ora, l'inquirente si arroga solo dei diritti e si limita a essere un *voyeur* di fatti ingiusti; e i suoi obblighi li pensa già assolti nel darci certe denunce; ma chi sono costoro che denunciano? La loro carta d'identità è oramai insufficiente. Se entrano nel film-inchiesta, non possono equipararsi a quegli autori, massimi o minimi, del film metaforico, i quali raccontano di se stessi per vie indirette, si definiscono per interposte persone; la responsabilità dell'autore del film-inchiesta è di natura diversa, si articola in forme di impegno nuove, più integrali: prendere la macchina da presa in mano per fare un film-inchiesta, per esempio sulla *paura (La paura)*, i vari spettri di paura che si assommano in una paura unica, radice di ogni male, deve dare una trepidazione iniziale meno solitaria e frammentaria di quella dell'artista del film metaforico o del libro; egli deve, tra l'altro, sapere che parte per una esplorazione in cui ha dietro sé un'altra macchina da presa ideale che lo coglie nei momenti nei quali lui coglie gli altri, e che il montaggio risulterà dall'accoppiamento, dalla intersezione del lavoro delle due macchine da presa. In altre parole, lo scrittore o il cineasta, comunemente inteso, finita la sua opera, può poi *agire* nella vita pratica, nelle ore lasciategli libere dall'opera, perfino in opposizione agli eroi e alle situazioni che ha descritte, mentre l'autore del film-inchiesta cerca di annullare le due fasi per unirle, e ne sortirà un tipo di film per essere in campo nella vita con un impegno tanto *intero* che ogni suo film può essere l'ultimo (o perché lo arrestano, o perché la tensione di un film siffatto è tale che non lascia margine a un seguito).

Voglio dire che nel film-inchiesta si fa luce una morale specifica, che se non presume di essere quella del cinema *in toto* (si sarebbe talvolta spinti ad affermare che lo è) è senza dubbio la morale di questo tipo di cinema che chiede all'autore di uscire decisamente dai limiti della responsabilità testuale, chiamiamola così, e lo spinge a immischiarsi *mostrando i modi le fasi di questo immischiamento con tutte le conseguenze anche sul piano civile.* In questa direzione ogni film-inchiesta non può non essere sempre una totale avventura, e quando su *Rinascita* accennai alle autobiografie volevo indicare una delle probabilità di queste avventure pubbliche di compenetrazione con la realtà. Ma non c'è già un moto del film-inchiesta verso il film metaforico e viceversa? Il primo per raggiungere certe assolutezze del secondo, il secondo per lasciar trasparire dietro la sua assolutezza responsabilità più coerenti e *nostre?* La domanda restò li, non la espressi neppure a Di Gianni e preferii discorrere con lui di un progetto che mi piacerebbe svolgere insieme a tre registi. Si prende un uomo qualsiasi. Lo si è estratto a sorte fra mille uomini, o fra centomila. E' un italiano, perciò si può dire: fra cinquanta milioni di italiani. Potrebbe anche essere straniero, si capisce, ma con un italiano svolgiamo meglio il tema. Uno dei registi si occupa di lui come uomo tisico. Ma non se ne fa un compartimento stagno per quanto potrà raggiungere anche un terzo del film; i registi lavorano d'accordo, hanno dei giorni e dei metri di contatto, specie dopo che il nostro uomo lo abbiamo studiato gomito a gomito, i tre più me, e così si è decisa una linea. Vogliamo vedere perfino le sue cellule al microscopio o, non torcete lo sguardo, la sua saliva (non abbiamo preferenze per l'orroroso, proprio no). La meraviglia sarà più forte di ogni altra reazione, ma non deve annebbiare l'esattezza dei dati. Il secondo regista interrogherà il nostro esemplare, ottocento o novecento metri. Ci sarà da sudare per vedere come stanno le cose; ma se anche mentirà, racconteremo le sue menzogne, è un uomo che mente, per quali ragioni? E' comunque un interrogatorio di terzo grado: costui deve aver accettato prima i patti, sappiamo che lo si può anche rovinare presso le autorità, presso il parroco, o il suo padrone, o chissà chi; gli garantiremo una somma tale da favorire la sua

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 9 febbraio 1963 pag. 25 Rinascita

Diario di Zavattini

Gli uccellini notturni

4-2-63 — Giovedì sera alle 21, il pilota dell'aereo dice improvvisamente che bisogna atterrare a Trapani e non a Palermo (il giornale riporta oggi una frase di un ministro: Trapani, uno degli ospedali peggiori mai visti). Luigi Di Gianni ed io ci siamo guardati in faccia. A Palermo arrivammo sei ore dopo, alle tre, con un lento torpedone. C'era freddo ma sugli alberi del viale, davanti all'Alitalia, centinaia forse migliaia di uccellini cinguettavano nel pieno della notte. L'alba di sabato ripartivo per Roma col volo 113 tra fazzoletti e singhiozzi. Emigravano tre o quattro famiglie salutate da piccole donne vestite di nero e da un frate. Alle nostre spalle il mare usciva lentamente dall'ombra mentre tutta la luce era assorbita dalla pista che sembrava un altro mare. La disperazione degli addii sorse come dal nulla; stavano lì a scambiarsi cose e a chiudere e aprire valigie (magari per mettervi dentro una bambola comperata all'aeroporto) quando all'annuncio dell'altoparlante per la partenza si buttarono con lamenti nelle braccia gli uni degli altri e si sarebbe potuto credere che qualcuno avrebbe finito col rifiutarsi di varcare la transenna oltre la quale l'apparecchio aspettava con la sua scaletta sacrificale. Invece pochi istanti dopo, con le guance ancora umide di pianto, si allacciavano la cintura e la novità del mezzo di trasporto li assorbiva; non c'era, come sulla nave, da voltarsi indietro a prolungare il dolore, ma già le nubi (e dei sobbalzi allarmanti) avvolgevano tutto. Lungo il tragitto da Trapani a Palermo Di Gianni dormì, beato lui; si svegliò vicino a Trappeto e allora si parlò un poco. Lui avrebbe proseguito per Agrigento — non mi ha detto per quale motivo — e io per Partinico a parlare con Mingozzi che là sta girando sulla traccia dei pensieri di Dolci. Si era d'accordo che il film-inchiesta frontale è finito, anche se ne vedremo per molto tempo ancora numerosi campioni sugli schermi; è finito dentro di noi. Sarà la televisione a rosicchiare quest'osso e un cinema di scandali o di divulgazione.

Aiutato dal buio, mi inoltravo senza preoccupazioni d'ordine, nelle possibilità del film-inchiesta (davanti a noi c'era un senatore. E' vero che c'è un senatore tra loro? aveva chiesto il guidatore dell'autobus. C'era e si chiamava Battaglia. Il guidatore gli raccontò che aveva fatto due guerre e doveva tornare a Trapani nella notte stessa per prendere il servizio normale alle nove). Fino a ora, l'inquirente si arroga solo dei diritti e si limita a essere un *voyeur* di fatti ingiusti; e i suoi obblighi li pensa già assolti nel darci certe denunce; ma chi sono costoro che denunciano? La loro carta d'identità è oramai insufficiente. Se entrano nel film-inchiesta, non possono equipararsi a quegli autori, massimi o minimi, del film metaforico, i quali raccontano di se stessi per vie indirette, si definiscono per interposte persone; la responsabilità dell'autore del film-inchiesta è di natura diversa, si articola in forme di impegno nuove, più integrali: prendere la macchina da presa in mano per fare un film-inchiesta, per esempio sulla *paura (La paura)*, i vari spettri di paura che si assommano in una paura unica, radice di ogni male, deve dare una trepidazione iniziale meno solitaria e frammentaria di quella dell'artista del film metaforico o del libro; egli deve, tra l'altro, sapere che parte per una esplorazione in cui ha dietro sé un'altra macchina da presa ideale che lo coglie nei momenti nei quali lui coglie gli altri, e che il montaggio risulterà dall'accoppiamento, dalla intersezione del lavoro delle due macchine da presa. In altre parole, lo scrittore o il cineasta, comunemente inteso, finita la sua opera, può poi *agire* nella vita pratica, nelle ore lasciategli libere dall'opera, perfino in opposizione agli eroi e alle situazioni che ha descritte, mentre l'autore del film-inchiesta cerca di annullare le due fasi per unirle, e ne sortirà un tipo di film per essere in campo nella vita con un impegno tanto *intero* che ogni suo film può essere l'ultimo (o perché lo arrestano, o perché la tensione di un film siffatto è tale che non lascia margine a un seguito).

Voglio dire che nel film-inchiesta si fa luce una morale specifica, che se non presume di essere quella del cinema *in toto* (si sarebbe talvolta spinti ad affermare che lo è) è senza dubbio la morale di questo tipo di cinema che chiede all'autore di uscire decisamente dai limiti della responsabilità testuale, chiamiamola così, e lo spinge a immischiarsi *mostrando i modi le fasi di questo immischiamento con tutte le conseguenze anche sul piano civile.* In questa direzione ogni film-inchiesta non può non essere sempre una totale avventura, e quando su *Rinascita* accennai alle autobiografie volevo indicare una delle probabilità di queste avventure pubbliche di compenetrazione con la realtà. Ma non c'è già un moto del film-inchiesta verso il film metaforico e viceversa? Il primo per raggiungere certe assolutezze del secondo, il secondo per lasciar trasparire dietro la sua assolutezza responsabilità più coerenti e *nostre?* La domanda restò li, non la espressi neppure a Di Gianni e preferii discorrere con lui di un progetto che mi piacerebbe svolgere insieme a tre registi. Si prende un uomo qualsiasi. Lo si è estratto a sorte fra mille uomini, o fra centomila. E' un italiano, perciò si può dire: fra cinquanta milioni di italiani. Potrebbe anche essere straniero, si capisce, ma con un italiano svolgiamo meglio il tema. Uno dei registi si occupa di lui come uomo tisico. Ma non se ne fa un compartimento stagno per quanto potrà raggiungere anche un terzo del film; i registi lavorano d'accordo, hanno dei giorni e dei metri di contatto, specie dopo che il nostro uomo lo abbiamo studiato gomito a gomito, i tre più me, e così si è decisa una linea. Vogliamo vedere perfino le sue cellule al microscopio o, non torcete lo sguardo, la sua saliva (non abbiamo preferenze per l'orroroso, proprio no). La meraviglia sarà più forte di ogni altra reazione, ma non deve annebbiare l'esattezza dei dati. Il secondo regista interrogherà il nostro esemplare, ottocento o novecento metri. Ci sarà da sudare per vedere come stanno le cose; ma se anche mentirà, racconteremo le sue menzogne, è un uomo che mente, per quali ragioni? E' comunque un interrogatorio di terzo grado: costui deve aver accettato prima i patti, sappiamo che lo si può anche rovinare presso le autorità, presso il parroco, o il suo padrone, o chissà chi; gli garantiremo una somma tale da favorire la sua

Cesare Zavattini

segue da pag. precedente

sincerità o comunque da far fronte agli eventi provocati dal film. Dalla spietata e amorosa conversazione si dipartiranno infiniti motivi: come con fili, questo individuo, questa persona, è legato a altre persone vicine e lontane, ad avvenimenti grossi e piccoli, storici e no, luoghi, quante facce, ricordi che sono sempre qualche cosa (il niente non esiste) e fremono con un peso come i bacilli e gli atomi di cui siamo pieni; si faranno perfino dei sopralluoghi con lui, si ricostruiranno scene (come sotto una campana di vetro) o di un suo amore o di un atto insomma la ricostruzione del quale ce ne svela meglio l'essenza; quando votò, per esempio, cercheremo di mettere in chiaro per lui, per noi, i suoi rapporti con la famiglia, con la Chiesa, con lo Stato, con gli alberi, col lavoro e disporremo le macchine in modo da coglierlo anche a sua insaputa (basterà un mese? Si dovrà stare con lui almeno un paio di mesi). Ci saranno ben altre esigenze tecniche particolari, e, come ho detto, mi pare, in un'altra occasione, strumenti che possono sembrare freddamente scientifici ci daranno un aiuto caldo, umano. Il secondo regista dunque è quello che gli sta più sulla pelle. Il terzo assiste allo studio del secondo collega, appunta per andare a riprendere ambienti, gente (mescolerà materiale di repertorio con materiale appositamente girato, scene lunghe con scene di un fotogramma, una fotografia) che attestano anche esse l'immensità di quello che ciascuno è e ha dentro. Il terzo regista si occupa solo degli altri, come gli altri, coloro che hanno contatti stretti o lati o futilissimi con il nostro, lo incastrano nel tessuto della loro vita. Di Gianni mi interrompe, dice che va girato, questo film, da uno solo, e che dovrei essere io quello. Ero contento, stavo entusiasmandomi e Di Gianni mi inabissa con la sua frase in un vecchio silenzio dal quale mi tolse poi quell'inatteso cinguettio notturno di cui all'inizio ho detto.

Cesare Zavattini

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 6 - anno 20 — Sabato 9 febbraio 1963 — Lire 100

Un europeismo democratico

Sommario

Gli sviluppi della crisi atlantica: Francia, Germania, Spagna

Elezioni — Come i partiti si apprestano alla campagna elettorale — pag. 3

Perché è in difficoltà l'amministrazione giudiziaria — pag. 7 — Giustizia

Documenti inediti pubblicati in URSS: Rubli dello zar a Mussolini

Premi

Cinema&Arts

Prima edizione del premio collaterale alla Mostra del Cinema di Venezia

Giuseppe Barbanti

Fra i diversi premi collaterali assegnati in occasione della 79a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de La Biennale di Venezia, l'ultimo nato è sicuramente *Cinema&Arts*, ideato dal regista veneziano Alessio Nardin, con il supporto di Kalambur Teatro, della webzine Ateatro e con la collaborazione di alcuni importanti teatri europei. Questo nuovo riconoscimento è sicuramente in sintonia con la vocazione della Biennale, che nei suoi 127 anni di vita ha via via perfezionato un modello di istituzione culturale votato alla promozione di tutte le arti: a quelle figurative si sono nel corso del '900 aggiunte prima la musica, poi il cinema, il teatro, l'architettura e da ultimo la danza. *Cinema&Arts* nasce ponendo attenzione all'influenza esercitata dalle diverse arti nel cinema contemporaneo e, specie in questo momento storico, alla commistione tra cinema e diverse forme di manifestazioni artistiche, con un occhio di riguardo per le arti performative "Il tema della meta-arte" dice l'ideatore del premio Alessio Nardin "mi stimola molto, visto il mio percorso, e credo possa aprire nuove prospettive nell'interazione concreta, in spazi, luoghi e idee, tra il cinema e differenti arti e discipline (pittura-scultura-musei, teatro-cinema, danza-cinema). Aver trovato in Oliviero Ponte di Pino e in molti artisti internazionali il supporto e il pungolo per ideare tutto questo è stato fondamentale". La giuria del Premio, presieduta da Alessio Nardin affiancato da Oliviero Ponte di Pino critico, ricercatore e co-direttore della rivista Ateatro e da Antonio Giuseppe Bia giovane attore diplomato alla Accademia Carlo Goldoni, ha deciso un ex-aequo nell'assegnazione del premio *Musa Cinema&Arts collateral award*. Le due opere premiate con la Musa d'oro sono *Music for black pigeons* di Jørgen Leth e Andreas Koefoed e *Saint Omer* di Alice Diop. Le due pellicole sono riuscite ad incarnare nella stessa misura le peculiarità proprie del premio collaterale Cinema&Arts. *Music for black pigeons* narra, infatti, un viaggio durato quasi vent' anni nel mondo della musica jazz. Proprio questa passione spinge diversi artisti a rivelarsi in modo semplice e diretto rispetto alla loro arte e alla loro vita. Sono queste le premesse per la nascita di una comunità artistica (quella della musica jazz) e umana, in cui ciascuno può esprimersi attraverso la sua arte anche come persona. Lo sguardo diretto e sincero dei due registi coglie la natura spontanea di ogni artista. Questo viaggio rapsodico tra vita, prove, concerti e sale di registrazione viene proposto utilizzando un linguaggio cinematografico immediato ed essenziale, che, oltre a documentare gli eventi, raggiunge profondi e ripetuti momenti di poesia sonora e visiva. "Proprio la provenienza dei due registi, in particolare di Jørgen Leth, da altre arti (la poesia) dà al film insieme semplicità e profondità anche dal punto di vista visivo – spiega il presidente della giuria Nardin - È un percorso toccante, che riesce a cogliere in pochi tratti l'essenza di ogni persona. Molto interessante è anche l'utilizzo di differenti tecniche di ripresa adottate durante l'esecuzione dei brani musicali e l'incontro individuale con gli artisti.

Saint Omer, premiato dalla Giuria Internazionale con il Leone d'Argento, è, invece, ispirato a un fatto di cronaca: un infanticidio e il processo celebrato nel 2016 nel tribunale di Saint Omer, imputata una giovane immigrata senegalese.

"Music for Black Pigeons" du Jørgen Leth e Andreas Koefoed

Premiazione delle interpreti di "Saint Omer" di Alice Diop

Nel soggetto c'è un richiamo esplicito al mito di Medea che, peraltro, viene solo evocato: sceneggiatura minuziosa e modalità tecniche di ripresa creano un rituale (si consuma nell'aula di tribunale) e una reinvenzione della vicenda (si sovrappone al processo giudiziario) in cui la protagonista rivive, come spettatrice e quasi testimone, il rito stesso della tragedia greca. Il pubblico in sala diventa parte della comunità che partecipa al rito. La regista utilizza con grande efficacia il linguaggio documentaristico, di cui è una profonda conoscitrice, facendo via via compiutamente emergere attraverso i fatti le diverse tematiche sviluppate nel film: l'allontanamento di una donna dalla propria famiglia e dalla patria, la memoria e l'essenza delle proprie origini, il confronto tra culture diverse, il rapporto madre-figlio.

Giuseppe Barbanti

Festival

Apulia Web Fest 2022: l'umanità che progredisce nell'arte

Conclusa la IV edizione del Festival internazionale dedicato al cinema digitale indipendente

Tiziana Di Gravina

Arte è comunicazione, in ogni forma espressiva e creativa l'uomo esprima il suo talento. Comunicazione è anche un semplice sorriso, l'incrocio di sguardi che si intendono, l'incontro e la contaminazione di persone, ognuna col proprio bagaglio personale, riunite da un'unica passione.

Nel caso dell'Apulia Web Fest – Audiovisuals, Peace and Food, il festival internazionale dedicato al cinema digitale indipendente, tenutosi a Lecce dal 2 al 4 settembre 2022, tale passione si chiama cinema e audiovisivi.

Per il quarto anno consecutivo, il festival diretto dal regista pugliese Michele Pinto, ha posto l'accento sulla produzione audiovisiva, cinematografica e per i media digitali indipendenti a livello internazionale (Audiovisuals); sul principio della condivisione, incontro, conoscenza, confronto e reciproca contaminazione fra diversi pensieri artistici e differenti culture, con la nascita di nuove sinergie (Peace); e sulla promozione del territorio e dell'eccellenza della tradizione gastronomica pugliese e del Mediterraneo (Food).

Protagoniste indiscusse le opere audiovisive selezionate dal concorso e proiettate durante la tre giorni nella città capitale salentina del Barocco, alla presenza di artisti del settore cinematografico indipendente italiani ed internazionali che hanno potuto non solo conoscere il mondo creativo dei colleghi, ma anche confrontarsi in dibattiti in cui far nascere anche nuove future collaborazioni lavorative.

Una condivisione di esperienze, condivise anche con il pubblico occasionale presente alle proiezioni, che ha potuto godere anche di un approfondimento professionale di notevole spessore grazie alle due Masterclass promosse da Apulia Web Fest e riservate agli addetti ai lavori.

Con il produttore cinematografico e televisivo Tore Sansonetti e con il creativo e autore Sergio Spaccavento, tutti gli artisti hanno potuto dialogare proficuamente sugli strumenti e le modalità per portare dalla carta allo schermo un lavoro filmico degno di nota e supportato da una produzione, ma anche sugli aspetti peculiari della scrittura per lo schermo per un prodotto raffinato e vincente.

Ma non solo, particolarmente dedicato alle webseries, un Panel internazionale con due ospiti d'eccezione come Joël Bassaget, direttore e fondatore della Webseries World Cup, e Daniel Antelo, direttore del Cusco Web Fest che hanno analizzato il settore webseriale indipendente fornendo importanti chiavi di svolta per lo sviluppo di un genere audiovisivo fortemente in crescita ma che necessita ancora di molto lavoro e soprattutto di promozione e valorizzazione adeguate.

L'accento su opere audiovisive, di diverso genere, dalle webserie ai cortometraggi, lungometraggi, documentari, podcast, video scolastici, ma tutti di notevole qualità, con una storia da raccontare, un messaggio da trasmettere e una emotività intensa che solo la passione sa garantire. Il tutto, in una atmosfera di amicizia, consolidata nella convivialità delle degustazioni enogastronomiche delle prelibatezze culinarie pugliesi e tipiche salentine, in una cornice che di arte, storia e incontro fra popoli e culture, ha certamente tanto da raccontare.

Oltre al quartier generale del festival quello dell'Accademia di Arti Visive "Stazione 47", la città di Lecce ha offerto la possibilità di vivere gli ambienti del suggestivo cortile dell'ex convento dei Teatini, l'ammaliante chiostro maggiore della Biblioteca Bernardini-Convitto Palmieri e di ammirare la collezione archeologica custodita nel Museo "Sigismondo Castromediano".

Il direttore artistico Michele Pinto con gli artisti premiati

I partecipanti alla Masterclass con Sergio Spaccavento

Un momento della sfilata della Maison Nichi Falco

Un legame fra arte e territorio indissolubile e imprescindibile, da sempre perseguito dall'Apulia Web Fest che celebra l'arte in ogni sua forma d'espressione, dando ampio spazio anche alla pittura di artisti locali dell'associazione "Rosa Tardio", alla musica folkloristica della tradizionale pizzica salentina dei "Ientu te sciroccu", all'arte sartoriale made in Puglia con una sfilata di alta moda della Maison Nichi Falco e alla tv con l'omaggio all'icona Raffaella Carrà.

Due le giurie che hanno valutato le 172 opere filmiche selezionate, assegnando i 38 premi in palio. Ma per Apulia Web Fest il principale obiettivo è celebrare l'arte e l'unicità dell'individuo nonché la sua libertà, specie quella di espressione attraverso la propria personale indole creativa. Un festival che, al contempo, celebra il rispetto per la Madre Terra, la pace e l'umanità *«Noi artisti siamo chiamati a tenere accesa la scintilla della coscienza in ognuno.* – sottolinea il Direttore Artistico Michele Pinto – *L'umanità non è alla deriva, il seme della speranza deve germogliare, ancora, di una umanità più coesa che progredisce con l'arte e con lo scambio reciproco, mettendo al bando ogni tipo di guerra tra popoli, culture e nazioni».*

Apulia Web Fest è organizzato da Arcadia Kinema, in collaborazione con Morpheus Ego, Curiosity Studio di Francesco Pinto, il Polo Biblio-museale di Lecce e l'Accademia di Arti Visive "Stazione 47", con il patrocinio del Comune di Lecce, ed è l'unico festival a rappresentare l'Italia nel circuito mondiale della "Webseries World Cup".

Tiziana Di Gravina

www.apuliawebfest.it
Diari di Cineclub media partner

Top Gun ieri e oggi: due versioni di un film cult

Leonardo Dini

C'era una volta *Top Gun*... e in effetti il film ormai storico degli anni '80 rinnova il suo mito cinematografico oggi, con il sequel *Top Gun Maverick*. Questo *spin off* nasce direttamente da Tom Cruise, questa volta produttore del suo film, oltre che protagonista. Era un Cruise ventenne quello che emerge con *Top Gun 1*, oggi troviamo invece un Cruise sessantenne ma in versione giovanilistica, alla Clint Eastwood. I suoi ruoli acrobatici, talvolta senza stuntman controfigura, ricordano anche personalità del cinema americano di antan come Paul Newman.

Del resto Tom si è cimentato, in passato, perfino nel ruolo complesso di Samurai, quasi una parafrasi del *Kung Fu* che rese celebre Bruce Lee. In *Top Gun Maverick*, Cruise è un samurai del volo, un primo fucile, cioèun tiratore scelto, la traduzione di top gun.

La sua è la parte di un comandante di squadra aerea considerato un mito dai suoi stessi commilitoni e dai superiori.

"Te a questa età dovresti essere senatore o generale" è la frase clou del film, pronunciata dal suo migliore amico, divenuto Ammiraglio e autoritàmilitare.

Ma lui Maverick é un ribelle di natura, un anarchico che non esegue ordini pedissequamente, un uomo libero e indipendente, per questo non ha fatto carriera a Washington o nella aeronautica Usa ed è rimasto un semplice ufficiale di carriera e di lungo corso. Tuttavia proprio per questa dote di libertà abbinata a grande talento di combattente e di aviatore, Maverick è, esattamente come il Robin Williams de *L'attimo fuggente*, quello della frase celebre: *"Capitano, oh mio capitano"*, un ottimo docente di volo per la classe dei suoi allievi, indisciplinati a volte come lui. In combattimento è un campione, un game winner, come il Russell Crowe di *The gladiator*, nelle battaglie aeree la velocità di riflessi è tutto, ogni errore cambia tutto e Tom a sessantanni dimostra la velocità di un giovane, non solo in motocicletta, citazione voluta del primo film anni '80, ma anche e specialmente alla guida di un aereo da caccia in alta quota.

Nel primo film la protagonista era l'attrice bionda Kelly Mc Gillis, oggi è un'attrice bruna ma forse piu' convincente nel ruolo: Jennifer Connelly. Qui il game over finale vede Cruise protagonista vittorioso e capace anche di sopravvivere in condizioni impossibili. Qui la *Mission impossible* di Cruise èquella di guidare un' incursione aerea di successo in un territorio ostile e di sabotare una base segreta che costituisce una minaccia internazionale.

Altra differenza rispetto al film originale sono gli effetti speciali: all'epoca solo *Star Wars Guerre Stellari* e *Dune* avevano dei super effetti speciali. Nel film odierno invece sono tanti, quasi da far sembrare un videogioco o una simulazione al computer alcune sequenze di combattimenti in cielo.

Certo non è facile ancora oggi fare riprese di tipo steadicam e a distanza variabile in alta quota, certo non è semplice coordinare attori e piloti stuntmen, il film pero' complessivamente riesce ad essere accattivante e avvincente, proprio perchè non sembra un banale sequel. Inoltre le musiche up to date di Lady Gaga sono ben abbinate, anche se non resteranno nei miti del cinema come la storica colonna sonora e musicale del *Top Gun* prima versione.

Indubbiamente il leit motiv di *Top Gun* 1 è entrato nell'immaginario collettivo, cosi' come la musica del film *Ufficiale e Gentiluomo* e lo merita, perchè esattamente come per il sound de *L'attimo fuggente* e di *Moments of glory*, o appunto di *Star Wars*, la musica, come insegnava il Maestro Ennio Morricone è l'anima e the essential, l'essenza di un film, tanto piu' se epico. Altra dote di *Maverick* il proporre un film epico con una sceneggiatura easy, come dicono in Usa, leggera, non retorica o noiosa.

Il giovanilismo degli americani alla Tom Cruise è ben rappresentato dal film, dove anni'80 e anni 2000 sembrano quasi una stessa epoca, creando un paradosso spazio temporale involontario.

I Flashes back sono ben costruiti, passato e presente si combinano, con efficace sagacia.

Curiositàda aggiungere: il Paese nemico sembra essere l'Iran, ma per evitare polemiche e problemi di distribuzione, non viene mai nominato, anche se con la citazione storica degli aerei Mig e Sovietici poi Russi, con la caratteristica Stella Rossa, si allude al passato e al presente della complessità dei conflitti internazionali.

Anche il tema terrorismo qui è visto secondo la cifra, un po' ovvia, del generico terrorismo di Stato orientale, con tanto di minaccia nucleare, una sorta di mix fra minacce da Iraq,Iran e Medio Oriente alla sicurezza americana e alla pace. Il film risulta dunque valido e credibile e la trama ben costruita.

Va oltre l'operazione nostalgia, riuscendo a coinvolgere e interessare anche i giovani della generazione attuale che negli anni'80 non erano nati e la generazione intermedia, nata proprio al tempo del *Top Gun 1*.

Infine trovo apprezzabile il fatto che Cruise, da sempre uomo progressista e di sinistra non faccia un film di propaganda Usa o Nato, con sfoggio di bandiere e inni nazionali e retorica trionfante americana ma si concentri, correttamente, sui sentimenti umani, sul valore della amicizia, della lealtà, della sinergia fra donne e uomini coraggiosi, nel difendere la pace e nel combattere e eliminare armi distruttive nucleari.

Nel finale trionfa l'amicizia ritrovata tra Cruise *Maverick* e un suo rivale, trionfa l'amore ritrovato e rinnovato tra Cruise e Connelly, ex innamorati che ritornano felicemente insieme.

Trionfa la pace, allontanandosi la minaccia nucleare e di guerra mondiale, tema molto attuale.

Maverick vince il confronto con la prima edizione e sembra per certi aspetti addirittura migliore, nella qualità della sceneggiatura e delle interpretazioni. La musica di Lady Gaga rende il finale, cosi' come l'incipit, l'inizio, realmente epici, nell'effetto speciale naturale dato da una buona musica.

Leonardo Dini

Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2022

FESTIVAL DEL CINEMA IBERO-LATINO AMERICANO DI TRIESTE

www.cinelatinotrieste.org

EDINBURGH SHORT FILM FESTIVAL

www.edinburghshortfilmfestival.com

VALDARNO CINEMA FILM FESTIVAL

www.valdarnocinemafilmfestival.it

INTERNATIONAL POLICE AWARD ARTS FESTIVAL

internationalpoliceawardartsfestival.it

UNARCHIVE PREMIO ZAVATTINI

www.premiozavattini.it

premio cinema giovane CINECIRCOLO ROMANO

www.cinecircoloromano.it

APULIAWEBFEST
AUDIOVISUALS, PEACE & FOOD

www.apuliawebfest.it/

firenze archeofilm FESTIVAL INTERNAZIONALE CINEMA DI ARCHEOLOGIA ARTE AMBIENTE

www.firenzearcheofilm.it

ALBANIA SI GIRA
3° Festival del Cinema Albanese
1 - 4 luglio 2021

festivaldelcinemalbanese.it

www.sardiniarcheofestival.it

FCS COORDINAMENTO DEI FESTIVAL DEL CINEMA IN SICILIA

www.festivalcinemasicilia.org

LUNIGIANA CINEMA FESTIVAL

lunigianacinemafestival.movie.blog

FESTIVAL della comunicazione e del cinema ARCHEOLOGICO

www.rassegnalicodia.it

Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

www.cinenapolidiritti.it

www.sentierofilm.com

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 04 agosto 2022 al 23 settembre 2022

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LXIII Puntata - L'Occupazione nazista dei paesi baltici: discriminazione, stragi e deportazioni di massa. Conduce Giorgio Ajò. 23.09.2022|08:45 | https://bit.ly/3SpQpBc

Daniela Murru legge Gramsci (CXIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre, Giuseppina Marcias, dalla casa penale speciale di Turi: 15 dicembre 1930. |23.09.2022|04:18 | https://bit.ly/3RbCpdg

I dimenticati # 52 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantaduesima puntata: Renée Adorée. Conduce Virgilio Zanolla. |22.09.2022|13:16 | https://bit.ly/3Sq4ajj

Nobel per la letteratura | Centotreesima Puntata - Eyvind Johnson, premiato nel 1974. Un brano tratto da "Sogni di rose e di fuoco", pubblicato in Italia da Utet nel 1978. Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.09.2022|06:35 | https://bit.ly/3qVjDfK

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LXII Puntata - Dimitar Peshev il salvatore dell'intera popolazione Ebraica della Bulgaria. Conduce Giorgio Ajò. |16.09.2022|09:18 | https://bit.ly/3RIWKaZ

Daniela Murru legge Gramsci (CXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 1 dicembre 1930. |16.09.2022|07:37 | https://bit.ly/3qEXodM

I dimenticati # 51 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantunesima puntata: Marcello Spada. Conduce Virgilio Zanolla. |15.09.2022|12:17 | https://bit.ly/3LeDTCh

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXVI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Bob Rafelson e al suo film "Cinque pezzi facili". |15.09.2022|12:55 | https://bit.ly/3QQgfxo

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LXI Puntata - La Guardia di Hlinka e la Slovacchia di Monsignor Tiso. Conduce Giorgio Ajò. |9.09.2022|08:16 | https://bit.ly/3d3EWIA

Daniela Murru legge Gramsci (CXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua sorella Teresina dalla casa penale speciale di Turi: 17 novembre 1930. |09.09.2022|03:45 | https://bit.ly/3QoUUKY

I dimenticati # 50 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Cinquantesima puntata: Hattie McDaniel. Conduce Virgilio Zanolla |08.09.2022|14:22 | https://bit.ly/3B-2gZZX

Schegge di cinema russo e sovietico | Dodicesima Puntata - Kira Muratova, la divina timida. Conduce Antonio Vladimir Marino. |07.09.2022|12:00 | https://bit.ly/3Qr4IUC

Nobel per la letteratura | Centoduesima Puntata - Harry Martinson, premiato nel 1974. Da "Cicala", in "Harry Martinson, Le erbe nella Thule" (Einaudi, 1975), la poesia "Sentiti d'accordo". Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.09.2022|04:31 | https://bit.ly/3cYmLUt

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LX Puntata - Il Partito delle Croci Frecciate - Movimento Ungarista (1935 – 1945). Conduce Giorgio Ajò.|26.08.2022|09:16 | https://bit.ly/3KlL6Qw

Daniela Murru legge Gramsci (CXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 17 novembre 1930. |26.08.2022|05:15 | https://bit.ly/3RgHYYt

I dimenticati # 49 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantanovesima puntata: Mathias Wieman. Conduce Virgilio Zanolla. |25.08.2022|14:35 | https://bit.ly/3dQlosB

Nobel per la letteratura | Centunesima Puntata - Pär Fabian Lagerkvist, premiato nel 1951. La poesia "Tu che esistevi prima dei monti". Conduce Maria Rosaria Perilli. |24.08.2022|03:55 | https://bit.ly/3ApTWZ4

Poesia del '900 (XCV) | Pierfranco Bruni legge "La memoria non si ferma" di Rafael Soler, da "Troppo vetro per questa pietra", I quaderni del bardo, 2022. |23.08.2022|02:16 | https://bit.ly/3KejQTM

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LVIX Puntata - Il negazionismo della Shoah, IV Parte. Conduce Giorgio Ajò. |19.08.2022|31:15 | https://bit.ly/3T2947j

Daniela Murru legge Gramsci (CXV) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana ed a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 4 novembre 1930. |19.08.2022|06:29 | https://bit.ly/3QUqYHf

I dimenticati # 48 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantottesima puntata: Lottie Lyell. Conduce Virgilio Zanolla. |18.08.2022|13:29 | https://bit.ly/3p-p4oLf

Nobel per la letteratura | Centesima Puntata - Johannes Vilhelm Jensen, premiato nel 1950. La poesia "Canzone del solstizio". Conduce Maria Rosaria Perilli. \17.08.2022|05:02 | https://bit.ly/3Pu6m7u

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LVIII Puntata - Il negazionismo della Shoah, III Parte. Conduce Giorgio Ajò. |12.08.2022|04:09 | https://bit.ly/3bObK7R

Daniela Murru legge Gramsci (CXIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 20 ottobre 1930. |12.08.2022|04:09 | https://bit.ly/3QqWf4U

I dimenticati # 47 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Quarantasettesima puntata: Sal Mineo. Conduce Virgilio Zanolla |11.08.2022|13:14 | https://bit.ly/3draubf

Nobel per la letteratura | Novantanovesima Puntata - Frans Eemil Sillanpää, premiato nel 1939. Un brano tratto da "Santa Miseria" (Utet, 1976). Conduce Maria Rosaria Perilli. |10.08.2022|03:36 | https://bit.ly/3p8QCMI

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LVII Puntata - Il negazionismo della Shoah, II Parte. Conduce Giorgio Ajò |05.08.2022|22:48 | https://bit.ly/3Q5NSLC

Daniela Murru legge Gramsci (CXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 6 ottobre 1930. |05.08.2022|02:38 | https://bit.ly/3zAYafV

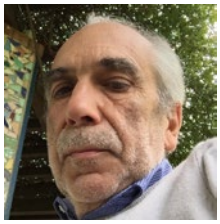
I dimenticati # 46 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Quarantaseiesima puntata: Martha Mansfield. Conduce Virgilio Zanolla |04.08.2022|13:45 | https://bit.ly/30W6thu

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

I dimenticati #50 | Hattie McDaniel
Il giudice (Judge Priest) è un film del 1934, diretto da John Ford. Nel 1953, Ford ne avrebbe fatto un remake che in Italia uscì con il titolo Il sole splende alto. | https://youtu.be/G-Shyj-E0Y4

Il piccolo colonnello (The Little Colonel) è un film del 1935 diretto da David Butler. | https://youtu.be/B9rO5zW0pcg

Un dramma per televisione (Murder by Television) è un film del 1935, diretto da Clifford Sanforth. | https://youtu.be/q1Bx_IEtXow

Una donna vivace (Vivacious Lady) è un film del 1938 diretto e prodotto da George Stevens e ispirato al racconto omonimo di I.A.R. Wylie. | https://youtu.be/Nz5d1VSqSXo

Zenobia (id.), conosciuto anche come Ollio sposo mattacchione, è un film del 1939 diretto da Gordon Douglas. Il film originariamente doveva essere interpretato anche da Stan Laurel, ma - dopo che egli ruppe per una controversia il contratto con Hal Roach - vi apparve solo Hardy. | https://youtu.be/kaDOIZjRdZs

Margie, regia di Henry King (1946) | https://youtu.be/QP5uej-LsE0

La fiamma (The Flame), regia di John H. Auer (1947) | https://youtu.be/bYU10kfxRiU

La pista di fuoco (The Big Wheel), regia di Edward Ludwig (1949) | https://youtu.be/ohUfMHbsB0E

I dimenticati #51 | Marcello Spada
Raro estratto dal film Kif Tebbi è un film muto italiano del 1928 diretto da Mario Camerini e girato in gran parte nella Libia a quel tempo colonia italiana. | https://youtu.be/8RrS97np9Co

Treno popolare è un film italiano del 1933 diretto da Raffaello Matarazzo. | https://youtu.be/DoiZ-XwNYWw

Scipione l'Africano è un film di Carmine Gallone del 1937 | https://youtu.be/e5YRz4Y1xAo

I dimenticati #52 | Renée Adorée
Monte Cristo è un film muto del 1922 diretto da Emmett J. Flynn. È conosciuto anche con il titolo The Count of Monte Cristo. | https://youtu.be/13zlVvAVFi8

Sogni a occhi aperti (Daydreams), regia di Edward F. Cline, Buster Keaton (1922) | https://youtu.be/vS_36sdbQQc
I cosacchi (The Cossacks) è un film muto del 1928 diretto da George W. Hill e (non accreditato) Clarence Brown. La sceneggiatura di Frances Marion si basa su I cosacchi (Казаки, Kazaki) romanzo di Lev Tolstoj del 1863. | https://youtu.be/skHNIDsXgMw
The Michigan Kid è un film del 1928, diretto da Irvin Willat, basato sul racconto omonimo di Rex Beach. | https://youtu.be/jSC5un_v6Bg
The Spieler, regia di Tay Garnett (1928) | https://youtu.be/2yVOEX19byI
L'ondata dei forti (Tide of Empire), regia di Allan Dwan (1929) | https://youtu.be/LMhVJtwoKQA
Redenzione è un film del 1930, diretto da Fred Niblo e, non accreditato, Lionel Barrymore. | https://youtu.be/VI_eqI6Z1EI
I dimenticati #53 | Charles Farrell

Il gobbo di Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame) è un film muto del 1923 diretto da Wallace Worsley e prodotto da Carl Laemmle e Irving Thalberg. Liberamente tratto dal romanzo Notre-Dame de Paris di Victor Hugo pubblicato nel 1831, il film è interpretato da Lon Chaney nel ruolo di Quasimodo. | https://youtu.be/uJGYtEyrkfA

Rosita è un film muto del 1923 diretto da Ernst Lubitsch e, non accreditato, Raoul Walsh. Suo fratello George Walsh ha nel film il ruolo di don Cesare di Bazan, | https://youtu.be/Cvam-N92Qpc

La donna di Parigi (A Woman of Paris) è un film diretto e prodotto da Charlie Chaplin e interpretato da Edna Purviance; fu proiettato la prima volta il 1° ottobre 1923. | https://youtu.be/IvHHQb-_TU4

I dieci comandamenti (The Ten Commandments) è un film muto del 1923, diretto da Cecil B. DeMille. Della pellicola esiste un remake del 1956 diretto anch'esso da DeMille. Questa seconda versione, più lunga di un'ora e un quarto circa (dura 220') nel tempo è divenuta più celebre della prima. | https://youtu.be/XLwq-SdJkic

Viva lo sport (The Freshman) è un film muto del 1925 diretto da Sam Taylor e Fred C. Newmeyer. | https://youtu.be/8hZSfwJ1GEY

Clash of the Wolves è un film muto del 1925 diretto da Noel M. Smith. | https://youtu.be/udAbWD8C4k

L'aquila dei mari (Old Ironsides), regia di James Cruze (1926) | https://youtu.be/Fwp67RZtJ6s

Settimo cielo (Seventh Heaven) è un film del 1927, diretto da Frank Borzage. | https://youtu.be/cpGZtw_Vz5k

L'angelo della strada (Street Angel) è un film del 1928 diretto da Frank Borzage, basato sull'opera teatrale Lady Cristillinda di Monckton Hoffe. Girato muto, venne sonorizzato con il sistema monofonico Movietone, aggiungendo una colonna sonora musicale e degli effetti sonori. | https://youtu.be/cj6nUVPecxU

Oasi dell'amore (Fazil) è un film del 1928 diretto da Howard Hawks. | https://youtu.be/-moMnDdlXcA

La danzatrice rossa (The Red Dance), regia di Raoul Walsh (1928) | https://youtu.be/RnxIyVzuSLc

La stella della fortuna (Lucky Star), regia di Frank Borzage (1929) | https://youtu.be/I33ZN3fRx30

Il fiume (The River), regia di Frank Borzage (1929) | https://youtu.be/ubvBvaJzkh4

Giorni felici (Happy Days) è un film del 1929 diretto da Benjamin Stoloff. | https://youtu.be/adhNu8o0XuI
Il nostro pane quotidiano (Our Daily Bread o City Girl) è un film del 1930 diretto da Friedrich Wilhelm Murnau. Delle due versioni di questo film, una muta ed una con elementi sonori, oggi sopravvive soltanto quella muta. | https://youtu.be/Bu4udEwI4wI

La leggenda di Liliom (Liliom), regia di Frank Borzage (1930) | https://youtu.be/t5JG8EfC2YA

After Tomorrow è un film del 1932 diretto da Frank Borzage. | https://youtu.be/7UK-v-KppyQ

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXIV)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

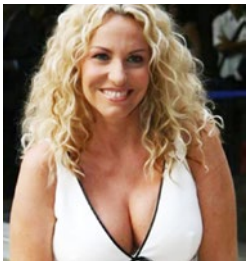
Sandra Milo

Mauro Corona

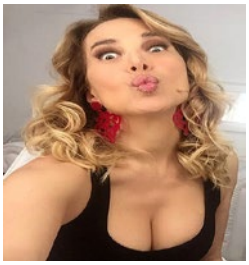
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

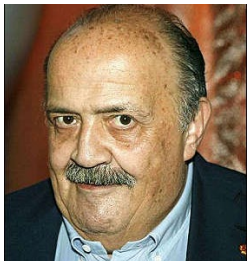
Flavio Insinna

Bruno Vespa

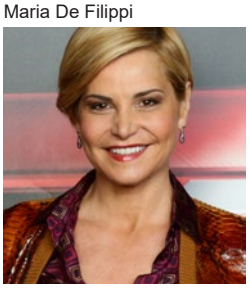
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

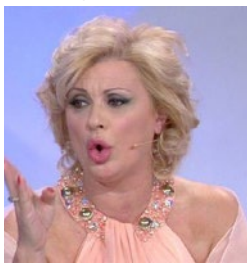
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

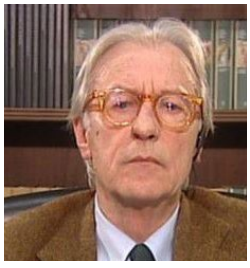
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

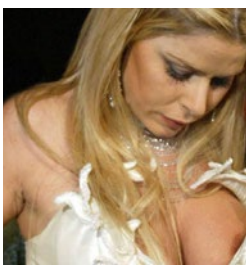
Federica Panicucci

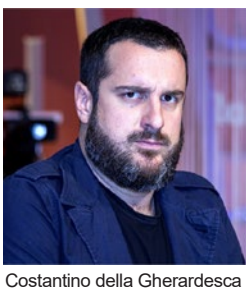
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Accadde al penitenziario (1955) di Giorgio Bianchi

Mentre il mondo combatte... io resistevo chiuso in cantina, solo. Senza luce senza acqua... sempre vino, solo vino!
Ed è uscito quando è finita la guerra..
No, quando è finito il vino!

Giulio Parmitoni (Alberto Sordi) e il vice commissario (Pietro Carloni)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com